

Marshall Berman
**TUTTO CIO' CHE E' SOLIDO
SVANISCE NELL'ARIA**



Sentire di vivere in un mondo in vertiginosa accelerazione, che però è sempre sul punto di distruggere tutto ciò che amiamo; provare un misto di entusiasmo e orrore, esaltazione e angoscia, accettazione e ripulsa dinanzi al procedere della storia. È questa l'esperienza della modernità descritta da Berman, che nella sua lettura risale ai maestri della modernità, dal Goethe del «Faust» a Marx e a quanti hanno dato la parola a quel luogo per eccellenza del moderno che è la grande città: la Parigi di Baudelaire, la Pietroburgo narrata da Puskin, Gogol, Dostoevskij, infine il Bronx contemporaneo. Un viaggio che si svolge entro un vastissimo spettro di rimandi, dalla letteratura alla musica, dall'arte all'architettura e all'urbanistica.



I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet:

www.mulino.it

Scan e OCR by Natjus

ISBN 978-88-15-23503-9

Edizione originale: *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982. Copyright ©1982 by Marshall Berman. Copyright © 1985 by Società editrice il Mulino, Bologna (prima edizione italiana pubblicata col titolo *L'esperienza della modernità*). Seconda edizione 2012. Traduzione di Valeria Lalli. Revisione di Alberto Bertoni.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo - elettronico, meccanico, reprografico, digitale - se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito www.mulino.it/edizioni/fotocopie

Indice

Introduzione all'edizione italiana, *di Eugenio Battisti*

Prefazione

Introduzione

- I. Il «Faust» di Goethe: la tragedia dell'evoluzione
- II. Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria. Marx, il modernismo e la modernizzazione
- III. Baudelaire: il modernismo per le strade
- IV. Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo
- V. Nella foresta dei simboli: note sul modernismo a New York

Della difficoltà di essere contemporanei

Marshall Berman è un intellettuale ebreo newyorkese (s'identifica lui come tale), *radical*, nato nel Bronx e della vita di questo quartiere ci dà un'accurata rievocazione nell'ultimo capitolo del suo libro; già attivista politico come tutti gli studenti della sua generazione, non sembra aver dimenticato le cronache e i sogni del '68 e, a parte l'ironia e il senso dell'umorismo, che gli mancano, per ciò che riguarda il suo rapporto con la città me lo immagino come una specie di Woody Allen, analogamente irrequieto, molto meno alienato ma altrettanto pieno di nostalgie per la New York presente e soprattutto per quella futura, concepita però non come metropoli ma come villaggio. Questo tipo di amore, forse l'unico possibile vivendo in una città che avendo le dimensioni di una regione non è fruibile come esperienza quotidiana e per di più è divisa da fortissimi confini culturali ed etnici, implica una complessità di affetti, di affascinatione, orgoglio, odio, sconforto e ottimismo, di modernità e conservatorismo insieme che un europeo in genere non riesce ad intendere, in quanto il presupposto è da un lato il sentirsi nel bene e nel male una minoranza, ma nell'ombelico della cultura contemporanea e dall'altro l'essersi adattati, da tempo, all'assenza di un interlocutore politico, con cui discutere le sorti generali della cultura stessa. Il riferimento al Bronx da cui il libro, almeno emotivamente, sembra muovere, ha d'altronde caratteri d'identificazione mitica, insomma è un viaggio di ritorno a casa senza conoscerne in realtà l'indirizzo. Il quartiere, infatti, come comunità sociale è stato distrutto, prima da un'autostrada a sei corsie che lo attraversa, poi da un miscuglio di vandalismo e speculazione mafiosa.

Il paradosso non si ferma qui. Il «ritorno a casa», che dovrebbe coincidere con l'acquisizione di una più avanzata consapevolezza ed operatività contemporanea, è proposto in termini solo sovrastrutturali — cioè non amministrativi o economici —, attraverso l'esecuzione, da parte dei migliori artisti statunitensi di oggi, di un grande murale di soggetto narrativo, commemorante la cronaca intellettuale del quartiere distrutto, quindi pieno di ritratti, a partire da quelli di Griffith e di Trotsky. Al murale dovrebbero accompagnarsi una specie di arco di trionfo in gomma su disegno di Oldenburg ed eventuali *earth-works* scavati in mezzo ai detriti delle case vandalizzate. In tal modo l'intelligenza e l'estrosità creativa sarebbero riconvogliate in un'area divenuta terra di nessuno e, fungendo da grande cartellone pubblicitario ostentatamente visibile a chi percorre la sempre intasata autostrada urbana, le nuove opere d'arte dovrebbero stimolare un processo collettivo di rimpossessamento ideologico del quartiere, oggi visitato con disgusto e terrore anche da parte di coloro che forzatamente o volontariamente — e questi sono i più — lo hanno lasciato. Berman si ispira alla riabilitazione di alcune strade portoricane, per opera di iniziative dal basso e di sovvenzioni federali, in un quadro pragmatico caratterizzato da slogan come «il piccolo, il negro, il giallo, l'italiano, la donna sono belli».

Dall'intero contesto del libro comprendiamo però subito che il problema reale non è il recupero urbano, che l'operazione artistica proposta non è prioritariamente destinata a riportare una vita di comunità addirittura ebraica nel Bronx (e d'altra parte Berman stesso, criticando con affetto Jane Jacobs e il suo modo femminile, anzi da casalinga, di vivere la piccola scena urbana dei negozi e dei passeggi sui marciapiedi, ci dice che questi sogni arcadici sono ormai impossibili e assurdi in una città in cui prevalgono numericamente — tanto da imporvi il bilinguismo — i portoricani e i negri con i loro propri modi di socializzazione); ciò ch'egli veramente vuol fare è esorcizzare il trauma che tutti abbiamo ricevuto dal passato prossimo, cioè dall'assoluto immobilismo degli ultimi quindici anni, contrapponendo all'attuale decadenza l'antico ottimismo di New York e dell'occidente in una specie di aggiornata

psicomachia.

Ma andiamo avanti. Il murale proposto, quale cronaca illustrata del quartiere, imita, forse inconsapevolmente, un'operazione più concettuale ma anche più coraggiosa, fatta mediante fotografie e facciate posticce, da un architetto canadese, Melvin Charney, in funzione anticelebrativa durante le Olimpiadi di Montreal del 1976, svelando la vita degli handicappati, i delitti, gli intrighi, le miserie e le sofferenze di ieri e di oggi nascosti dal decoro tardo vittoriano di una delle principali strade della città, Sherbrooke Street; la distruzione, per ragioni di censura, di tale allestimento immediatamente prima delle cerimonie d'apertura, fu un grosso evento pubblico a causa della copertura fattane dalla televisione. Erano però altri tempi. Non c'è alcun programma di denuncia politica, nel murale proposto da Berman. Anche il suo acceso intervento contro l'architetto urbanista, divenuto burocrate di stato, Robert Moses, accusato di aver proceduto contro il quartiere con l'ascia di un macellaio (ed è proprio Moses a dichiarare che ciò andava fatto) ha il carattere di una demonizzazione letteraria, cioè di un attacco prevalentemente retorico, come troppo semplicistica è la sequenza catastrofica da lui suggerita: autostrada di attraversamento, esproprio e demolizione di case e quartieri, disgregazione del tessuto sociale, progressivo vandalismo e annichilimento di tutta l'area, quasi per opera di un bombardamento a tappeto, a vantaggio ovviamente dei futuri speculatori edilizi, come molti vorrebbero che capitasse al centro storico di Palermo. Senza la delinquenza organizzata, il culto della violenza, la mafia, i risentimenti sociali, le condizioni atroci di miseria che caratterizzano le grandi città americane il Bronx non sarebbe divenuto un campo di battaglia, come non sarebbero stati incendiati, a suo tempo, i quartieri negri, e tutto ciò non può essere addebitato come colpa ad un singolo architetto. Chi conosce New York sa d'altronde che le grandi autostrade urbane che l'attraversano, insieme ai suoi splendidi ponti, sono uno spettacoloso segno di vitalità: miopia non c'è certamente stata nel costruirle e nel volerle, ma caso mai nel non saper mantenere queste strutture (tanto che la sopraelevata lungo la riva

dell'Hudson è crollata per mancanza di adeguata verniciatura, come d'altronde, anche con vittime, più di un ponte in ferro). La congestione del traffico in un'area metropolitana — da noi Roma e Napoli insegnano — dipende, sempre, dalla incapacità di pensare in grande, cioè di prevederne per tempo la crescita e caso mai guidarla e dirigerla in anticipo. Una programmazione in tal senso è mancata a New York negli ultimi decenni: i pochi servizi pubblici veramente efficienti, come la sotterranea, sono stati bistrattati dalle autorità tanto da divenire il simbolo stesso dello squallore urbano, e sarà peggio domani, in quanto sulla base delle ultime decisioni di Washington dovrebbe venire a mancare — se mai c'è stata — ogni sovvenzione federale. Il flusso veicolare da e per New York incontra d'altra parte tante difficoltà, anche a causa dei costi e delle difficoltà di parcheggio, che la città ha cessato, da tempo, di funzionare come un grande centro manifatturiero, con il risultato che le paghe dei lavoratori si sono ridotte di almeno un terzo, essendo essi divenuti per lo più commessi e impiegati. Un irrazionale sistema di tasse ha ulteriormente allontanato, spesso spingendole nel New Jersey, le fabbriche pulite.

«Dio stramaledica chi vuol coprire d'asfalto l'America», dunque, ma le alternative sono mancate, a meno che non fossero quelle viete e da tempo reazionarie della città giardino o ultimamente dell'imitazione del villaggio mediterraneo, a ore di distanza da un vero centro abitato. E ciononostante la vitalità della città americana continua ad essere una esperienza entusiasmante, nella realtà come negli ormai storici films di Mumford, girati dall'elicottero, contro le autostrade, o in quella grande epopea di Los Angeles inclusa nello splendido «Koyaanisqatsi» di Godfrey Reggio, fortunatamente oggi su videodisco e quindi consultabile anche come documento sociologico e statistico: dove i ritmi delle strade e della stessa folla, seguiti attraverso tutto un giorno e condensati in pochi minuti, hanno una evidenza da grande forza naturale e suscitano nello spettatore, come il regista voleva, un senso di religiosità cosmica così come il velocissimo scorrere delle nuvole nel cielo. Scrive d'altronde Berman là dove teorizza il suo pensiero: «Essere contemporaneo» (preferisco tradurre in questo

modo il termine *modernist*, per stornare i possibili riferimenti ad un particolare movimento stilistico e per evitare di dover parlare poi di *post-modern*) «è sperimentare la vita personale e sociale come un vortice, è sentire il proprio mondo e se stessi in perpetua disgregazione e rinnovamento, in difficoltà e angoscia, in ambiguità e contraddizione: è essere parte di un universo in cui tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria». Non le protettive strade del Bronx e le sue case di ordinaria bruttezza, dunque, ma caso mai l'autostrada a più corsie, percorribile senza limiti di velocità per merito di auto veramente sicure, sarà futuristicamente la casa dell'uomo moderno, cui egli dovrebbe anelare di giungere. E infatti tale futuro è sognato dal terzo mondo, ma anche dalla Russia e dalla Cina, una volta abbandonati i programmi, repressivi, di austerità.

Ci siamo soffermati, subito, su queste contraddizioni fra il pensare in piccolo e il pensare in grande (termini che si potrebbero anche riproporre come pensare lento e pensare veloce se volessimo includere l'elettronica di cui Berman non parla nella «esperienza di modernità») perché è proprio da esse che scaturisce il libro che stiamo leggendo: come tentativo non propositivo ma conoscitivo, nonostante che l'autore insegni scienza politica, come modo non futuribile, ma storicizzante di superare la paralisi dell' *intelligènzia* tanto newyorkese che mondiale, entro cui tutti ci si sente bloccati: «The mood here is one of survival» mi scrive da New York una giovane già estremamente combattiva. «My political attitude at this point is one of trying to remember my feelings... Fantasy art is coming in; the last bastion of free thinking». Il ripiegarsi sulle rovine del Bronx, con cui abbiamo iniziato questa presentazione, significa quindi piangere sul crollo delle ideologie. E dato che gli Stati Uniti non hanno sperimentato in proprio le distruzioni della seconda guerra mondiale, questo ripiegarsi ricorda pateticamente la convinzione di molti, alla fine del conflitto, riprendendo a scrivere in mezzo alle macerie, che l'unica possibilità di futuro fosse quello di abituarsi a vivere — come gli uomini del primo medioevo — in mezzo alle rovine. Ma pochi anni dopo l'Europa invece avrebbe ricostruito le sue città, magari compiendo altre distruzioni, più ricche e comode di prima. Forse anche il Bronx diventerà

dopodomani una cittadella di grattacieli.

Le rovine, quando sono simboliche, non si sgombrano facilmente, anzi rischiano di soffocarci. Da noi, in Europa, la loro subdola poesia, che ammalia, allontanando dai problemi reali che sono sempre quelli dello sviluppo e non della conservazione, è risorta in un'accezione quanto mai raffinata, come idolatria dei centri storici, che non solo sono stati protetti (ed è stato doveroso farlo) ma sono andati trasformandosi in residenze di lusso, paradisi del terziario più sofisticato, teatro di animazioni turistiche. Da un lato e dall'altro dell'Atlantico domina dunque, sotto forma di disperazione o di evasione, «la paura di fare... la paura di impegnarsi in una grande opera moderna, la paura di progettare il futuro. È incredibile come tutte le forze che si sono dichiarate progressiste, avanzate, siano conservatrici, paurose e tradizionaliste» (Francesco Alberoni in «La Repubblica» 18 agosto 1985). Un'opera di esorcismo contro l'immobilismo è quindi necessaria anche al di qua dell'Atlantico, e speriamo che questo libro che contrappone alle frustrazioni di oggi, con energia, la carica vitale ottocentesca, e si presenta quasi come un manifesto di neo-modernismo, possa diffondere un po' di più il desiderio del rischio e del fare.

Non trovando modelli adeguati nell'oggi a cui riferirsi, per un'adeguata esperienza di modernità, Berman li cerca, infatti, nel passato prossimo, ma senza alcuna nostalgia in quanto non insegue valori perduti, convinto com'è che ogni generazione debba rinventarsi: la carica utopica messa in programma è del resto esplicitata dal richiamo, già nel titolo dell'originale inglese, *All that is Solid Melts into Air*, ad una meravigliosa pagina di Marx dove si loda la classe borghese per avere distrutto il concetto stesso di durata e permanenza. Il viaggio, che si concluderà con la cronaca recente di New York, è inoltre altrettanto storico che geografico: infatti tocca la Germania, l'Inghilterra della rivoluzione industriale, la Francia e la Russia; e da buon comparatista avviene entro un vasto spettro di riferimenti che vanno dalla letteratura alla musica e alla danza, dal cinema al teatro, agli *happenings*, alle arti figurative, ai mass media, all'architettura ed all'urbanistica.

Per la sua fede nell'ottocento come modello da superare, dopo averne compreso meglio gl'intimi meccanismi, il nostro autore rientra ad ogni modo con pieno diritto nell'ormai fitta schiera dei rivalutatori di quel secolo, e non mi riferisco a chi ne deriva mode o motivi ornamentali, ma a chi ne sta studiando, spesso con sorpresa, la lungimiranza progettuale e la capacità organizzativa. Si tratta di temi storiografici emersi abbastanza di recente, presumibilmente in seguito alla crisi del pensiero marxista ed al mutare di carattere della lotta di classe, e che hanno molto a che fare con gli errori compiuti dagli urbanisti moderni, o con l'inerzia e la lentezza delle pubbliche amministrazioni nell'adeguarsi ai mutamenti oggi in corso. Come la ripintura dei palazzi d'abitazione dell'altro secolo li ha fatti apparire giocosi ed estremamente piacevoli, così lo studio delle antiche pratiche burocratiche o della gestione familiare ha sorpreso per sagacia e rapidità realizzativa. Tale constatazione riguarda già svariati campi, che stanno integrandosi in un quadro inaspettatamente unitario: si va dall'analisi della qualità della vita urbana nelle grandi metropoli alla diligenza e ai soldi impiegati, anche dalla piccola borghesia, per far studiare il pianoforte alle ragazze; dalla capacità di creare per sottoscrizione pubblica, oltre che case popolari e ospizi, monumenti commemorativi o giardini, alla lotta condotta, con una mobilitazione globale, contro le epidemie, le infezioni e l'analfabetismo. Ho iniziato questa lista di successi muovendo da fatti intimi, quasi individuali, o di diffusione culturale per non citare subito le grandiose realizzazioni su cui è ancora costruita la civiltà occidentale: le grandi strade, i ponti, le ferrovie, gli acquedotti, le industrie moderne, il commercio internazionale, l'elettricità, il motore a scoppio, le attrezzature sanitarie, termali, turistiche, i regolari trasporti marittimi capaci di stimolare rapidi e relativamente agevoli processi di emigrazione collettiva, l'incredibile mobilità sociale verso l'alto facilitata dai nuovi posti di lavoro inventati dagli ingegneri, con una capacità di organizzazione anche culturale che ci ha dato meravigliose biblioteche e musei. Questa grande macchina per fare e pensare, rivolta alla guerra, ahimè, ha dimostrato di poter annientare in pochi giorni generazioni intere, essendo a volte incontrollabile

come una delle massime forze naturali. Inoltre fu l'ottocento che potenziò o creò le due religioni laiche universali cui ancora aderiamo, nonostante che siano fra di loro contraddittorie: lo spirito borghese, elitario e illuminista, divenuto attraverso la massoneria un modo di intendersi universale a livello d'imprenditori e di tecnici, e il comunismo, che ha saputo controllare l'espansione industriale e ridistribuirne equamente i profitti, anche a vantaggio degli *outsiders* e dei disadattati, senza grettezza corporativa, in nome della lotta per la libertà e del progresso sociale. Al sommo di questa titanica montagna, come suo tempio luminoso, l'ottocento borghese ha posto poi una grandissima filosofia, e una straordinaria aggressività storica, per cui merito la progressiva perdita di aura mistica dei grandi poteri del passato (come l'impero, la Chiesa) venne immediatamente compensata da una profusione di dati di archivio e di notizie di cronaca, esorcizzandone i fantasmi, e traducendone la liturgia e perfino il folclore in una rigorosa filologia. Anzi la storia stessa, come grande banca dati memorizzata dell'umanità, riuscì a sostituire in buona misura la religione come strumento di controllo, di previsione e di educazione morale. Ora fu proprio questo grande sistema culturale, divenuto ideologia collettiva, che spinse entusiasticamente, più di qualsiasi ragione economica, milioni di individui a migliorare attraverso il lavoro e l'educazione il generale tenore di vita.

La campionatura di raggiungimenti tecnici e sociali, da libretto del ballo *Excelsior*, che abbiamo elencato, coincide in gran parte con quella fornita da Berman stesso, che la ricava da fonti per lo più letterarie, ma soprattutto da quanto scrive Marx nel *Manifesto*. Siamo quindi in un momento di singolare consonanza morale e interpretativa con l'Ottocento, che proprio perciò sempre di più rivisitiamo con entusiasmo.

Non è il caso di rievocare il viaggio che vi fa Berman, in quanto è ordinatamente esposto per capitoli, ma forse è utile sottolinearne il filo rosso che lo ha programmato.

Il primo personaggio ch'egli incontra è Goethe, o meglio Faust, che dall'isolamento solipsistico, attraverso successive

conquiste e drammi, finisce per realizzarsi compiutamente diventando architetto e pianificatore di un nuovo territorio, strappato alle acque, assumendo il ruolo di demiurgo proprio ai più illuminati sovrani della storia. Egli è quindi, anche per il suo capovolgimento di attitudine, dall'intimità all'esterno, un ottimo modello di grande impegno progettuale, anche se la tecnica attuale, nel bene e nel male, consente di compiere le stesse cose quasi di routine.

In realtà, a differenza di molte imprese contemporanee, che sono indirettamente pagate dalla collettività, senza che questa possa intervenire a controllarle e il più delle volte non sapendo neppure di che cosa si tratti, le bonifiche realizzate da Faust sono il combinato prodotto di una forte volontà direzionale e di un'ampia partecipazione civile (Goethe parla esplicitamente di «popolo libero») ed al popolo sono affidate affinché, intervenendo con prontezza e attivamente in caso di pericolo, la lotta contro il mare divenga continua: l'esempio tenuto presente dal poeta è ovviamente la straordinaria capacità di mobilitazione generale dell'Olanda in caso di rottura di dighe.

Infurii pure dal di fuori il flutto fino all'orlo estremo. Come esso furtivamente roderà per precipitarsi con violenza entro la terra, così lo sforzo comune accorrerà per chiudere la breccia. Sì, a questo spirito mi sento interamente votato.

Giustamente Berman mette in rapporto queste idee di trasformazione territoriale con l'assidua lettura da parte di Goethe del giornale parigino «Le Globe», dove scrivevano i seguaci di Saint-Simon, e con il suo entusiasmo per i progetti dei canali di Panama e di Suez. Va aggiunto che Goethe era un tecnico e non solo uno scrittore: il modo con cui il crollo di una diga di terra può avvenire è indicato con grande precisione tecnica ed egli infatti svolse anche un'attività di ispettore minerario. Alla base del suo pensare in grande, in termini d'interventi progettuali, sta anche l'esperienza delle opere pubbliche realizzate in Francia e in Europa dal Corps des Ponts et des Chaussées, per cui vedasi la

fondamentale tesi di Aldo Castellano presso la Facoltà di Architettura di Milano nell'anno accademico 1973-74. Ciò che però caratterizza in modo tipico i progetti di Faust è la velocità con cui essi sono realizzati, e qui siamo veramente di fronte ad una concezione modernista di accelerazione progressiva di tutte le esperienze.

Quell'oceano che un giorno incollerito vi trattò così male, onda su onda selvaggiamente spumeggiando, eccolo qui ridotto a giardino, immagine di paradiso... Servi arditi di signori accorti scavarono fosse, costruirono argini, restrinsero i diritti del mare, per diventar padroni loro al posto suo. Ed ecco verdi praterie a perdita d'occhio, e pascoli e giardini e foreste e villaggi... Così solo in lontananza tu vedi l'orlo azzurro del mare. A destra e a sinistra, in distesa smisurata, è terra gremita d'abitanti.

Con molta abilità, in questi suoi incontri con i personaggi modernisti del passato Berman introduce, accanto ai valori positivi — in questo caso il programmare su scala regionale e il realizzare velocemente —, le aporie e le difficoltà, che spesso diventeranno drammaticamente esplicite nel nostro secolo, trasformando di segno le iniziative stesse: la considerazione di vantaggi a lungo termine anche nel caso delle bonifiche di Faust è possibile solo attraverso il sacrificio di interessi immediati o di minoranze, come l'uccisione dei buoni vecchi Bauci e Filemone, avvenuta per interessi in fin dei conti meschini, per una smania di possesso globale. In questa accezione negativa, Faust anticiperebbe quindi il Moses distruttore del Bronx e peggio (ma non voglio soffermarmi su aspetti troppo banali di polemica anticomunista) la cattiva pianificazione dei regimi totalitari. L'interpretazione di Berman, sebbene giusta, è però semplicistica: il progetto che l'imperatore consente a Faust di realizzare ha tutti i caratteri dell'impresa pubblica anche se realizzata mediante un intervento privato; è vero che il terreno occupato dai due vecchi dovrebbe essere solo destinato ad un belvedere naturale, in cima ad un albero, secondo il celebre modello di Pratolino, ma i due vecchi coniugi hanno subito

l'esproprio della loro casa, dove vivono quindi abusivamente; inoltre, fatto peggiore, essi non sono più adatti all'ambiente in cui si vengono a trovare: il loro compito diciamo storico era di salvare i naufraghi dal mare, che ormai è lontano sull'orizzonte, la loro età è tale da impedire di partecipare ai lavori di bonifica, e peggio la loro tradizionale educazione li acceca: non capiscono infatti cosa si faccia di giorno e ritengono opera demonica di magia notturna, addirittura propiziati da sacrifici umani, le dighe e i canali che la collettività sta costruendo. Goethe li uccide, dunque, come simbolo di oscurantismo. Siamo vicinissimi alla tesi, implicita negli scritti di Marx, che il progresso moderno, a causa dei suoi ritmi, della sua ampiezza e della sua adattabilità, comporta il dissolversi di tutti i valori tradizionali, e quindi una serie anche cospicua di sacrifici. Il caso su cui Berman insisterà di più è quello della città, divenuto centro collettivo di vita sociale, nella Parigi di Haussmann, e poi macchina per traffico, e quindi impedimento a questo, ed ora in un polare mutamento di rotta, con i centri nuovamente chiusi, anzi murati, e l'automobile teorizzata come disvalore. La stessa avanguardia culturale mangia se stessa, la società annulla i sopravvissuti già solo a distanza di pochi anni, altro che aspettare la vecchiaia estrema di Bauci e Filemone! Una soluzione, solo accennata qua e là nel libro, potrebbe essere il correttivo di una crescente consapevolezza sociale, una maggiore identificazione fra modernizzazione economico-politica ed avanguardia culturale, per cui l'atomismo delle iniziative singole ed isolate si corregga in una coraltà di consensi. Mallarmé, che amò il contemporaneo, ma non fu completamente capace di identificarlo nel mondo attorno a lui, è un bell'esempio della difficoltà, anche nel momento in cui questa problematica nacque, di saperla totalmente assimilare. La scelta del poeta al posto di altre testimonianze meno contraddittorie e più positive corrisponde peraltro al bisogno di Berman di presentare ad un tempo tesi e antitesi.

Le pagine assai belle sulla Parigi dei caffè e degli innamorati sono da leggersi controluce sullo sfondo dei nuovi centri urbani statunitensi, isteriliti dalla loro destinazione esclusivamente terziaria, rispetto a cui gli sventramenti della città medioevale

possono apparire, paradossalmente, più del dovuto creatori di socializzazione. Allo stesso modo l'apologia del Palazzo di Cristallo londinese, come centro che attira un ampio pubblico sia nazionale che internazionale, per la sua sola piacevolezza d'interno, va messa in rapporto con il tentativo, questa volta assai riuscito, di creare, specialmente ad imitazione della Galleria di Milano che non è solo una piazza coperta ma anche un crocicchio, dei grandiosi giardini d'inverno che attraggano varie attività sociali, come accade con piste di pattinaggio, ristoranti, caffè, teatro ecc. ad Atlanta.

Un capitolo, il più lungo di tutti (ben 134 pp.), è dedicato agli scrittori di Pietroburgo; riguarda la conquista rivoluzionaria della città che ne umanizza l'artificiosità «e trasforma una moltitudine di solitudini in un popolo»; esso introduce il problema, che a mio parere è più drammatico oggi che ieri, della compresenza di una elitaria capacità di vivere pienamente l'attualità in qualche rara isola del mondo e una generalizzata lotta confusa e disordinata per vincere, in quasi tutti i paesi del mondo, una forma o l'altra di sottosviluppo: e certo il discorso sulla necessità di proporsi sempre ulteriori fini e motivazioni suona, da questo punto di vista, terribilmente utopico e addirittura da società dello spreco.

Ed eccoci poi, per concludere, a New York, le cui rapide e cangevoli mode apparentemente segnano il trionfo della libera borghesia rivoluzionaria esaltata da Marx, ma in cui invece il processo di modernizzazione, essendo ritardato, a pelle di leopardo, espropriato dai grandi poteri economici, svela tutte le sue aporie, con tendenze drammatiche al regresso. Certo, ovunque o quasi nel mondo la grande città non vive più l'attualità come avventura, ma la teme e tutt'al più vi opera all'interno come routine (è il caso da noi di Milano, dove si fabbricano con somma professionalità prodotti culturali quasi sempre mediocri). Non si costruiscono nuove strade, prima di sapere dove esse portino (tali avventure sono lasciate ai piccoli centri che sperano di espandersi), anzi per ragioni di bilancio e di disorganizzazione non si asfaltano neppure quelle esistenti. Il continuo cambiamento è programmato per basse ragioni di speculazione economica, la modernizzazione tecnica, tranne che per ragioni di propaganda, non coincide più con

la contemporaneità culturale ed è in notevole ritardo rispetto a molte delle possibilità fornite dalla scienza. Guai a pensare in grande: anche le massime *corporations*, che hanno tutto il potere di Faust e molto in più, pianificano solo in termini di pochissimi anni. E guardate cosa accade, in questo libro, pur così ricco di punti diversi di vista, all'architetto-pianificatore, Robert Moses, uno degli eroi dell'amministrazione Roosevelt, che creò dalle paludi di Long Island il Jones Beach State Park, degno di una pittura di Mondrian, sparse per New York centinaia di giardini urbani, trasformò colline di ceneri e rifiuti in un parco pubblico, che con la grande World's Fair del 1939-40 fece diventare il moderno una moda collettiva, permise con le sue autostrade urbane e ponti un'accessibilità non solo facile, ma scenografica a Manhattan: esso è ora additato a causa del Cross Bronx Expressway come l'implacabile distruttore della vita sociale della città stessa, come l'uccisore dunque di migliaia di Bauci e Filemone, ed è invitato a ripercorrere a ritroso la carriera di Faust, fino a rinchiudersi avvilito nel proprio studiolo privato. Se essere moderno è sempre stato difficile, sembra proprio che oggi sia una maledizione, e non c'è neppure Mefistofele ad aiutarci.

Eugenio Battisti

Marshall Berman

TUTTO CIO' CHE E' SOLIDO
SVANISCE NELL'ARIA

L'esperienza della modernità

Prefazione

Per tutta la vita, sin da quando mi sono reso conto di vivere in un «edificio moderno» e di star crescendo in una «famiglia moderna», nel Bronx di trent'anni fa, sono stato affascinato dai diversi significati della modernità. In questo libro, ho tentato di svelare alcune di tali dimensioni di significato, di analizzare e studiare i rischi e gli orrori, le ambiguità e le ironie della vita moderna. Il libro muove e si sviluppa attraverso una quantità di chiavi di lettura diverse: lettura di testi — dal *Faust* di Goethe al *Manifesto del Partito Comunista* alle *Memorie del Sottosuolo* e a molti altri — ma anche un tentativo di lettura dell'ambiente spaziale e sociale — piccoli agglomerati, grandi cantieri, dighe e centrali elettriche, il Crystal Palace di Joseph Paxton, i *boulevards* parigini di Haussmann, le prospettive di Pietroburgo, le *highways* di Moses che attraversano New York — e, infine, una lettura della vita, reale o immaginaria, della gente, dai tempi di Goethe attraverso quelli di Marx e Baudelaire fino ai giorni nostri. Ho tentato di mostrare come tutte queste persone condividano, e tutti questi libri e questi ambienti esprimano, ansietà tipicamente moderne, essendo mossi al tempo stesso dal desiderio di cambiare, di trasformare se stessi e il mondo; e dal terrore di esserne disorientati e annullati, di vedere distrutte le loro vite. Infatti, conoscono tutti benissimo il fremito d'eccitazione e di paura che può comunicare la consapevolezza di vivere in un mondo in cui «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria».

Essere moderni vuol dire vivere una vita imperniata sul paradosso e sulla contraddizione. Vuol dire essere continuamente sopraffatti da immense organizzazioni burocratiche che hanno il

potere di controllare e, spesso, di distruggere ambienti, valori e vite. E tuttavia proseguire imperterriti nella propria determinazione di tener testa a queste forze, di combattere per cambiare il mondo e farlo proprio. Vuol dire essere rivoluzionari e conservatori a un tempo: consci delle nuove possibilità d'esperienza e d'avventura, terrorizzati dagli abissi nichilistici a cui conducono tante avventure moderne, desiderosi di creare e di salvare qualcosa di reale proprio mentre tutto si dissolve nell'aria. Si potrebbe giungere a dire che essere realmente moderni, vuol dire essere anti-moderni: dai tempi di Marx e di Dostoevskij sino ai nostri è risultato impossibile cogliere e abbracciare le potenzialità del mondo moderno senza aborrire e combattere alcune delle sue realtà più tangibili. Non c'è dunque da meravigliarsi che, come affermò il grande modernista e anti-modernista Kierkegaard, la più profonda serietà moderna debba esprimersi attraverso l'ironia. Un'ironia moderna ha animato tanti capolavori dell'arte e del pensiero per tutto il secolo scorso, proprio come al giorno d'oggi ispira la vita quotidiana di milioni di persone comuni. Questo libro mira a unire quelle opere a queste vite, a restituire all'uomo e alla donna della strada tutta la ricchezza spirituale della cultura modernista, a mostrare come per tutti noi, modernismo significhi realismo. Ciò non porterà a superare le contraddizioni che pervadono la vita moderna, ma ci aiuterà a comprenderle, in maniera da poter affrontare a viso aperto le forze che ci rendono quello che siamo, classificarle e vincerle.

Poco dopo aver finito questo libro, il mio caro figlioletto Mark, di cinque anni, mi è stato portato via dalla morte. *L'esperienza della modernità* è dedicato a lui. La vita e la morte di mio figlio hanno fatto sì che alcune delle idee e dei temi in esso contenuti mi toccassero particolarmente da vicino: l'idea che coloro che più sono felici e si sentono a loro agio in questo mondo moderno, come si sentiva lui, siano anche i più vulnerabili, i più esposti alle furie dei demoni che l'ossessionano; l'idea che la routine quotidiana costituita da campo giochi e biciclette, dal fare acquisti, nutrirsi e tener pulito, da baci e abbracci, può essere non solo meravigliosa e infinitamente piacevole, ma anche fragile e estremamente precaria; l'idea che a volte è necessario compiere sforzi eroici e disperati per

accettare di continuare a vivere e talora non ci si riesce. Ivan Karamazov afferma che la morte dei bambini, più di ogni altra cosa, gli fa desiderare di restituire il proprio biglietto all'universo. Ma non lo restituisce. Continua a lottare e ad amare: continua a resistere.

M.B.

New York City, gennaio 1981

Introduzione

Introduzione

La modernità: ieri, oggi e domani

Esiste una forma dell'esperienza vitale — esperienza di spazio e di tempo, di se stessi e degli altri, delle possibilità e dei pericoli della vita — condivisa oggi giorno dagli uomini e dalle donne di tutto il mondo. Definirò questo nucleo d'esperienza col termine di «modernità». Essere moderni vuol dire trovarsi in un ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo. Gli ambienti e le esperienze moderne superano tutti i confini etnici e geografici, di classe e di nazionalità, di religione e di ideologia: in tal senso, si può davvero affermare che la modernità accomuna tutto il genere umano. Si tratta, comunque, di un'unità paradossale, di un'unità della separatezza, che ci catapulta in un vortice di disgregazione e rinnovamento perpetui, di conflitto e contraddizione, d'angoscia e ambiguità. Essere moderni vuol dire essere parte di un universo in cui, come ha affermato Marx, «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria».

Le persone che si trovano al centro di questo vortice sono inclini a considerarsi le prime, e forse le sole, a vivere una simile esperienza e questa sensazione ha dato vita a numerosi miti nostalgici di un premoderno Paradiso perduto. In realtà, però, da quasi cinquecento anni a questa parte, un numero considerevole e sempre crescente di persone ha vissuto un'esperienza simile. Benché la maggior parte di costoro abbia sentito la modernità come minaccia radicale a tutta la propria storia e alle proprie tradizioni,

ha poi sviluppato, nel corso di cinque secoli, una ricca storia e una moltitudine di tradizioni proprie. Io mi propongo di studiare e descrivere queste tradizioni, per capire in che modo possano nutrire e arricchire la nostra modernità, e in che modo possano invece offuscare o impoverire la nostra percezione di quel che è e può essere la modernità.

Ad alimentare questo vortice della vita moderna hanno contribuito diversi motivi d'origine: le grandi scoperte nel campo della fisica, che hanno mutato le nostre raffigurazioni dell'universo e del posto che vi occupiamo; l'industrializzazione dei processi produttivi, che trasforma la conoscenza scientifica in tecnologia, creando nuovi ambienti umani, distruggendo quelli vecchi, accelera il ritmo dell'esistenza e dà vita a nuove forme di potere corporativo e di lotta di classe; gli immensi sconvolgimenti demografici, che hanno strappato milioni di persone ai loro habitat ancestrali, gettandole nel mondo in uno stato d'incertezza che ha ispirato le loro nuove vite; una rapida e spesso catastrofica crescita urbana; sistemi di comunicazione di massa, dinamici nel loro sviluppo, che abbracciano e uniscono i popoli e le società più disparate; stati nazionali sempre più potenti, strutturati e gestiti secondo logica burocratica, continuamente in lotta per estendere i propri poteri; movimenti sociali di massa che interessano un popolo, o più popoli, pronti a sfidare i loro responsabili economici e politici, lottando per ottenere un certo controllo sulle proprie vite; e, infine, a spingere avanti, ed a guidare tutte queste persone e queste istituzioni, un mercato capitalista mondiale, rigorosamente fluttuante e in perpetua espansione. Nel ventesimo secolo, i processi sociali che hanno provocato questo vortice, e lo hanno tenuto in una condizione di perpetuo divenire, sono stati riuniti sotto il nome di «modernizzazione». Tali processi, che hanno interessato la storia del mondo, hanno alimentato una sorprendente varietà di concezioni e di idee miranti a rendere uomini e donne i soggetti non meno che gli oggetti della modernizzazione, a dar loro il potere di cambiare il mondo che li sta cambiando, di fare la propria strada all'interno di quel vortice e di farlo proprio. Nel secolo scorso, a tali visioni e valori è stato impropriamente assegnato il nome collettivo

di «modernismo». Questo libro è uno studio delle dialettiche della modernizzazione e del modernismo.

Nella speranza di riuscire almeno in parte a delimitare un campo vasto come la storia della modernità, l'ho suddiviso in tre fasi. Nella prima, che va all'incirca dall'inizio del sedicesimo secolo alla fine del diciottesimo, la gente comincia appena ad avere un'idea della vita moderna: a stento si rende conto di quello in cui si è imbattuta. Brancola, con disperato impegno ma in pratica alla cieca, alla ricerca di un vocabolario adeguato; ha una percezione minima, o addirittura nulla, dell'esistenza di un pubblico o di una comunità moderni da coinvolgere nei propri tentativi e nelle proprie speranze. Faccio coincidere poi la seconda fase con la grande ondata rivoluzionaria dell'ultimo decennio del secolo diciottesimo. Infatti, con la Rivoluzione francese e le sue ripercussioni, viene improvvisamente e drammaticamente alla luce un grande pubblico moderno. Questo pubblico è accomunato dalla sensazione di vivere in un'epoca rivoluzionaria, in un'epoca che produce esplosivi capovolgimenti in ogni dimensione della vita personale, sociale e politica. Nello stesso tempo, il pubblico moderno del diciannovesimo secolo è in grado di ricordare cosa significa vivere, sul piano materiale non meno che su quello spirituale, in mondi che non sono affatto moderni. Da questa intrinseca dicotomia, da questa sensazione di star vivendo contemporaneamente in due mondi, scaturiscono e si palesano i concetti di modernizzazione e modernismo. Nel ventesimo secolo, la nostra terza ed ultima fase, il processo di modernizzazione si espande fino a comprendere di fatto il mondo intero, e la cultura mondiale del modernismo, in piena evoluzione, ottiene clamorose affermazioni nei campi dell'arte e del pensiero. D'altro canto, però, con l'accrescersi del pubblico moderno, essa si disperde in una moltitudine di frammenti, che parlano lingue incommensurabili e intransitive; il concetto stesso di modernità, formulato in mille modi scissi e frammentari, perde molta della sua efficacia, della sua risonanza e della sua profondità, oltre a perdere la capacità di organizzare e dar significato alle vite degli individui. In conseguenza di tutto ciò, ci troviamo oggi a vivere in un'età

moderna che ha perso ogni contatto con le radici della sua stessa modernità.

Se esiste nella prima fase della modernità, quella che precede le rivoluzioni americana e francese, una voce archetipica del moderno, questa è sicuramente la voce di Jean-Jacques Rousseau. Rousseau è il primo ad usare il termine *moderniste* nel senso in cui verrà adoperato nei secoli diciannovesimo e ventesimo; ed è la fonte da cui hanno preso le mosse alcune delle nostre più vitali tradizioni moderne, dalla fantasticheria nostalgica all'introspezione psicoanalitica ad una democrazia partecipativa. Rousseau era, come tutti sanno, un uomo profondamente inquieto. La sua angoscia derivava in massima parte da motivi inerenti alla sua particolare instabilità nervosa; ma, per qualche riguardo, anche dalla sua acuta consapevolezza delle situazioni sociali che venivano condizionando le vite di milioni di persone. Rousseau colpì i suoi contemporanei proclamando che la società europea era ormai «sull'orlo dell'abisso», alle soglie dei più esplosivi sovvertimenti rivoluzionari. Ebbe esperienza della vita d'ogni giorno in quella società — soprattutto a Parigi, il suo fulcro — come di un turbine, *le tourbillon social*¹. Ma come doveva muoversi e agire l'individuo in quel turbine?

Nel romanzo rousseauiano d'ispirazione romantica, *Giulia o La Nuova Eloisa*, il giovane protagonista, Saint-Preux, compie un esodo esplorativo — archetipo dell'analogo esodo di milioni di giovani nei secoli a venire — dalla campagna in città. Egli scrive alla sua amata, Giulia, dagli abissi del *tourbillon social* e tenta di trasmetterle il suo stupore e il suo timore. Saint-Preux sente la vita metropolitana come uno «scontro perpetuo di gruppi ed intrighi, un flusso e riflusso ininterrotto di pregiudizi e opinioni in conflitto... Ognuno pone costantemente se stesso in contraddizione con se stesso» e «tutto è assurdo, ma non ci si stupisce di nulla, perché tutti sono pronti a tutto». Questo è un mondo in cui «il bene, il male, il bello, il brutto, verità, merito hanno un'esistenza solo locale e limitata». Si rende possibile una quantità di nuove esperienze, ma chiunque voglia goderne «deve essere più flessibile di Alcibiade, pronto a cambiare i suoi principi a seconda degli

interlocutori, a modificare ad ogni passo i propri pensieri». Dopo pochi mesi in questo ambiente, «comincio ad avvertire l'ebbrezza in cui ti precipita questa vita agitata e tumultuosa. Davanti a una moltitudine così fitta di oggetti che mi passano davanti agli occhi, mi viene il capogiro. Di tutte le cose che mi colpiscono, non ce n'è nessuna che mi prenda il cuore, anche se tutte nel loro insieme turbano la mia interiorità, al punto che io non so più cosa sono e qual è la mia origine».

Il personaggio riafferma il proprio impegno nei confronti del suo primo amore, anche se proprio nell'affermarlo, teme «di non sapere un giorno cosa si accinge ad amare in quello successivo». Egli desidera disperatamente qualcosa di concreto cui aggrapparsi, eppure: «vedo solo fantasmi che attraggono la mia attenzione, ma scompaiono non appena cerco di afferrarli». Quest'atmosfera — di agitazione e di disordine, di ebbrezza² e di stordimento psichico, di ampliamento delle possibilità di esperienza e di distruzione dei limiti morali e dei legami personali, di autoespansione e di autoalienazione, di fantasmi che occupano le strade e gli animi — è l'atmosfera in cui è nata la sensibilità moderna.

Spostandoci di un centinaio d'anni o giù di lì e tentando di identificare i ritmi e i timbri distintivi della modernità otto-centesca, la prima cosa che notiamo è il nuovo paesaggio, altamente sviluppato, differenziato e dinamico in cui ha luogo l'esperienza moderna. Si tratta di un paesaggio costellato di macchine a vapore, fabbriche automatizzate, ferrovie» nuove e ampie zone industriali; di brulicanti città sorte nello spazio di una notte, spesso con conseguenze terribili per l'uomo; di quotidiani, telegrafi, telefoni ed altri mezzi di comunicazione di massa, che comunicano su scala anche maggiore; di stati nazionali sempre più forti ed aggregazioni multinazionali di capitale; di movimenti sociali di massa che combattono tali modernizzazioni imposte dall'alto con le proprie forme di modernizzazione dal basso; di un mercato mondiale in continua espansione, che ingloba tutto, capace della crescita più spettacolare, ma capace anche di apportare rovina e devastazione terribili, capace di tutto tranne' che di solidità e stabilità. I grandi modernisti del diciannovesimo secolo

sono tutti concordi nello scagliarsi decisamente contro questo ambiente, e nel lottare per distruggerlo o farlo esplodere dall'interno, eppure vi si trovano poi tutti straordinariamente a proprio agio, consci delle sue potenzialità, positivi anche nelle loro radicali negazioni, ironici e scherzosi anche nelle loro fasi di più seria gravità e profondità.

Possiamo farci un'idea della complessità e della ricchezza del modernismo ottocentesco, e dei tratti distintivi che compongono la sua varietà, se ascoltiamo brevemente due delle sue voci più caratteristiche: Nietzsche, in cui generalmente si riconosce la fonte primaria di molti dei modernismi del nostro tempo; e Marx, che solitamente non viene affatto associato ad alcuna forma di modernismo.

Ecco Marx, che a Londra, nel 1856, esordisce³: «Le cosiddette rivoluzioni del 1848 non sono state altro che ridicoli episodi, piccole screpolature e fessure nella solida crosta della società europea, ma sono bastate a rivelare la presenza di un abisso. Hanno rivelato che, al di sotto di quella superficie apparentemente solida, si celano oceani di materia liquida che ha solo bisogno di ingrossarsi per ridurre in frammenti continenti di dura roccia».

Le classi dominanti dei reazionari anni Cinquanta dicono al mondo che tutto è ancora solido, ma non è ben chiaro se loro stesse ci credano. In realtà, afferma Marx, «l'atmosfera in cui viviamo grava su ognuno di noi con una forza pari a 20.000 libbre, ma forse qualcuno lo avverte?». Una delle aspirazioni più urgenti di Marx era quella di far sì che la gente «lo avvertisse»; ecco perché le sue idee sono espresse attraverso immagini così intense e inusitate — abissi, terremoti, eruzioni vulcaniche, la pressione della forza gravitazionale — immagini che continueranno ad echeggiare nell'arte e nel pensiero del nostro secolo. Marx prosegue: «Esiste un'unica grande realtà, tipica di questo nostro diciannovesimo secolo, una realtà che nessun partito osa negare». La realtà di fondo della vita moderna, come Marx verifica direttamente, è che questa vita si fonda su una base di radicale contraddittorietà:

Da una parte hanno cominciato a venire alla luce forze

industriali e scientifiche di cui nessuna epoca della storia umana aveva mai sospettato l'esistenza. Dall'altra i sintomi di decadenza che ci circondano sorpassano di gran lunga gli orrori degli ultimi giorni dell'impero romano. Oggigiorno ogni cosa sembra recare in sé il germe del suo esatto contrario. Vediamo i macchinari, che hanno il meraviglioso potere di ridurre e fruttificare il lavoro dell'uomo, affamare e sovraccaricare di eccessivo lavoro quest'ultimo. Le nuove fonti di benessere, per una sorta di bizzarra magia, si tramutano in fonti di bisogno. Le vittorie dell'arte paiono controbilanciate da una perdita di carattere. Con la stessa velocità con cui l'umanità assoggetta la natura, l'uomo sembra diventare sempre più schiavo di altri uomini o della propria infamia. Persino la chiara luce della scienza sembra incapace di illuminare altro che un cupo sfondo di ignoranza. Tutte le nostre invenzioni e il nostro progresso sembrano alla fine risolversi in una intellettualizzazione delle forze materiali e in una ridicolizzazione della vita umana, ridotta a una pura forza materiale.

Queste miserie e questi misteri gettano molti uomini moderni nella disperazione. Alcuni «vorrebbero eliminare le arti moderne nella speranza di eliminare i conflitti moderni»; altri tenteranno di compensare il progresso nell'industria con una regressione di marca neofeudale o neoassolutista sul piano politico. Marx, invece, proclama un credo paradigmaticamente modernista: «Per parte nostra, non sottovaluteremo il callido spirito che continua a contrassegnare tutte queste contraddizioni. Sappiamo che per essere efficaci... le nuove forze della società devono solo essere assoggettate da uomini nuovi — e questi sono i lavoratori. Essi sono, al pari delle macchine, un'invenzione dei tempi moderni». Di conseguenza, una classe di «uomini nuovi», di uomini che siano pienamente moderni, sarà in grado di risolvere le contraddizioni della modernità di prevalere sulle soffocanti pressioni, sui terremoti, sui fatali incantesimi, sugli abissi sociali e personali, tra cui tutti gli uomini e le donne moderni sono costretti a vivere. Dopo avere fatto queste osservazioni, Marx diventa improvvisamente ilare e ricollega la sua visione del futuro al

passato, e al folklore inglese, a Shakespeare: «Nei segni che sconcertano la borghesia, l'aristocrazia e gli squallidi profeti del regresso, possiamo riconoscere il nostro coraggioso amico Robin Goodfellow, la vecchia talpa che riesce a scomparire velocemente nelle viscere della terra, l'illustre antesignano — la Rivoluzione».

Lo stile di Marx è celebre per i suoi finali. Tuttavia, se lo consideriamo un modernista, vi scorgeremo il movimento dialettico che è alla base del suo pensiero e che lo anima, un movimento che è indefinito e procede in senso contrario rispetto alla corrente dei suoi stessi concetti e desideri. Di conseguenza, nel *Manifesto del Partito Comunista*, possiamo vedere come

il dinamismo rivoluzionario che sconfiggerà la borghesia moderna scaturisca proprio dagli stessi impulsi e bisogni più profondi di quella borghesia:

La borghesia non può esistere senza rivoluzionare continuamente gli strumenti di produzione, i rapporti di produzione, dunque tutti i rapporti sociali. Prima condizione di esistenza di tutte le classi industriali precedenti era invece l'immutato mantenimento del vecchio sistema di produzione. Il continuo rivoluzionamento della produzione, l'ininterrotto scuotimento di tutte le situazioni sociali, l'incertezza e il movimento eterni contraddistinguono l'epoca dei borghesi fra tutte le epoche precedenti.

Questa è probabilmente la descrizione perfetta dell'ambiente moderno, quell'ambiente che ha prodotto una sorprendente abbondanza di movimenti modernisti, dall'epoca di Marx fino alla nostra. La descrizione si precisa:

Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e di concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si dissolve nell'aria tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare

con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti⁴.

Quindi, l'impulso dialettico della modernità si svolge ironicamente contro i suoi primi animatori, contro la borghesia. Ma non può limitarsi a volgersi a quell'obiettivo: in definitiva tutti i movimenti moderni, compreso quello marxista, si collocano in questo ambito. Supponiamo, come suppone lo stesso Marx, che le forme borghesi si decompongano e che un movimento comunista raggiunga il potere: cosa può impedire che questa nuova forma di società condivida il destino di quella che l'ha preceduta, si dissolva nell'atmosfera moderna? Marx aveva compreso il problema e suggerito alcune risposte, che esamineremo in seguito. Tuttavia, una delle qualità distintive del modernismo è la lunga eco che i suoi interrogativi lasciano nell'aria anche molto tempo dopo che coloro che se li ponevano e le loro stesse risposte sono scomparsi dalla scena.

Se ci spostiamo in avanti di un quarto di secolo, fino al Nietzsche degli anni intorno al 1880, troviamo pregiudizi, modelli e speranze molto diversi, accanto però ad una voce e ad un sentimento sorprendentemente simili nei confronti della vita moderna. Secondo Nietzsche, come secondo Marx, le tendenze della storia moderna erano ironiche e dialettiche: così gli ideali cristiani dell'integrità dell'anima e dell'aspirazione al vero erano giunti a far esplodere la Cristianità stessa. I risultati furono i traumatici avvenimenti che Nietzsche definiva «la morte di Dio» e «l'avvento del nichilismo». L'umanità moderna si trovò al centro di una grande assenza e di un vuoto di valori ma anche, nello stesso tempo, di un numero considerevole di possibilità. In *Al di là del bene e del male* di Nietzsche (1882) possiamo scoprire, proprio come in Marx, un mondo in cui ogni cosa reca in sé il germe del suo contrario⁵:

A queste svolte della storia si manifestano l'uno accanto all'altro, e spesso aggrovigliati e intricati insieme, due fatti: da un lato, un crescere e un tendere all'alto, magnifico, multiforme, come

in una foresta vergine, una specie di celerità *tropicale* nella gara della crescita; dall'altro, un immenso precipitare e farsi precipitare in rovina, mercé gli egoismi selvaggiamente rivolti l'un contro l'altro e, per così dire, esplodenti, i quali lottano tra loro «per avere luce e sole» e non sanno più derivare dalla morale esistita fino a quel momento né limite, né freno, né riguardo.

Soltanto fini nuovi, soltanto mezzi nuovi, non più formule comuni, fraintendimento e dispregio alleati tra loro, decadenza, corruzione e le bramosie estreme strette in modo spaventevole, il genio della razza traboccante da tutte le cornucopie del bene e del male, una funesta contemporaneità di primavera e autunno.

Ecco nuovamente il pericolo, il padre della morale, il grande pericolo, questa volta trasferito nell'individuo, nel prossimo e nell'amico, nella strada, nel proprio bambino, nel proprio cuore, in tutto quanto, nel desiderio e nel volere.

In circostanze come queste «il singolo osa essere singolo». D'altro canto, però, questo intrepido individuo è disperatamente «costretto a una sua propria legislazione, a sue proprie arti e astuzie d'autoconservazione, autoelevazione e autoliberazione». Le possibilità sono ad un tempo gloriose e sinistre. «I nostri istinti corrono ormai a ritroso in tutte le direzioni, noi stessi siamo una specie di caos...». Il senso che l'uomo moderno ha di sé e della storia «significa quasi senso e istinto per ogni cosa, gusto e lingua per tutto». Molte strade si dipartono da questo punto. Come possono trovare gli uomini e le donne moderni le risorse per far fronte al loro «tutto»? Nietzsche osserva che in giro c'è una moltitudine di «piccoli suonatori di corno» la cui soluzione al caos della vita moderna è cercare di non vivere affatto: per loro «“divenire mediocri” è ormai l'unica morale che produce senso».

Un altro tipo di uomo moderno è quello che si cimenta in parodie del passato: «la storia gli è necessaria perché è il guardaroba. Dove ci si procurano tutti gli abiti. Si accorge che nessun abito gli si attaglia davvero a pennello»: non quello di foggia primitiva, non quello classico, non quello medioevale, né quello orientale — «ed ecco che è tutto un cambiare», nell'incapacità di

accettare la realtà per cui un uomo moderno «non potrà mai apparire davvero ben vestito», perché nessun ruolo sociale dei tempi moderni gli calzerà mai perfettamente a pennello. La posizione di Nietzsche rispetto ai pericoli della modernità è quella di abbracciarli tutti con gioia: «noi uomini moderni, noi semibarbari — ...siamo nella *nostra* beatitudine soltanto laddove *siamo* anche maggiormente in pericolo... il nostro solo assillo è appunto l'assillo dell'infinito, dello smisurato». E tuttavia Nietzsche non intende vivere per sempre in questa condizione di pericolo. Come Marx, e in modo altrettanto appassionato, proclama la sua fede in una nuova specie d'uomo — «l'uomo di domani e di dopodomani» — che, «in netta contrapposizione al suo oggi», avrà il coraggio e l'immaginazione necessari per «creare nuovi valori», di cui gli uomini e le donne moderni hanno bisogno per trovare il cammino che conduce attraverso i rischiosi infiniti in cui vivono.

A rendere originale e autorevole la voce propria al contempo di Marx e di Nietzsche non sono soltanto il suo ritmo concitato, la sua vibrante energia, la sua ricchezza inventiva, ma anche i suoi rapidi e drastici mutamenti di tono e d'inflessione, la sua prontezza a ripiegare su se stessa, a mettere in dubbio e a negare tutto ciò che ha appena detto, a trasformarsi in un'ampia gamma di voci armoniche o dissonanti e ad estendersi al di là delle proprie possibilità in una gamma infinitamente più variegata, ad esprimere e afferrare un mondo in cui ogni cosa reca in sé il germe del suo contrario e «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria».

In questa voce risuonano al contempo autoanalisi e autoderisione, unitamente ad autocompiacimento e dubbio di sé. E' una voce che conosce pena e terrore, ma ha fede nella propria capacità di vincerli. Un serio pericolo è ovunque e può colpire in qualsiasi momento, ma neanche le ferite più profonde possono arrestare il flusso e il dilagare della sua energia. E' ironica e contraddittoria, polifonica e dialettica, e smaschera la vita moderna in nome di valori creati della modernità stessa, sperando — spesso contro ogni speranza — che le modernità di domani e di dopodomani guariscano le ferite che affliggono gli uomini e le donne moderni dell'oggi. Tutti i grandi modernisti del

diciannovesimo secolo — personalità tanto diverse tra loro come Marx e Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoevskij e molti altri — si esprimono su questi ritmi e su questa gamma.

Come si è evoluto il modernismo ottocentesco nel secolo successivo? Per certi aspetti ha attecchito e si è sviluppato al di là dei suoi più rosei presupposti. Nella pittura e nella scultura, nella poesia e nel romanzo, nel teatro e nella danza, nell'architettura e nel design, in tutta una serie di media elettronici e in un'ampia varietà di discipline scientifiche che un secolo fa proprio non esistevano, il nostro secolo ha prodotto una sorprendente quantità di opere e di idee del massimo livello. Il ventesimo secolo può definirsi a buon diritto il secolo più brillantemente creativo nella storia del mondo, non da ultimo perché le sue energie creative sono dilagate in ogni parte del mondo. Il fulgore e la profondità del modernismo contemporaneo — vivo nelle opere di Grass, Garcia Màrquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston, e tanti altri che fanno parte della nostra esperienza — ci danno tanto di cui andare orgogliosi, in un mondo in cui c'è tanto di cui vergognarsi e temere. Eppure, mi sembra, noi non sappiamo che uso fare del nostro modernismo; anzi, abbiamo perduto o spezzato il rapporto fra la nostra cultura e le nostre vite. Jackson Pollock immaginava i suoi dipinti informi come foreste in cui gli spettatori potevano perdere (e, naturalmente, ritrovare) se stessi; noi, invece, abbiamo perso quasi completamente la capacità di inserirci nel quadro, di considerarci partecipi e protagonisti nell'arte e nel pensiero del nostro tempo. Il nostro secolo ha alimentato un'arte moderna grandiosa, ma noi sembriamo aver dimenticato come appropriarci della vita moderna da cui quest'arte ha origine. Per molti aspetti, il pensiero moderno da Marx e Nietzsche in avanti è cresciuto e si è sviluppato, eppure sembra che le nostre opinioni sulla modernità siano rimaste quelle che erano allora o addirittura siano regredite.

Se ascoltiamo con attenzione gli scrittori e i pensatori del

ventesimo secolo quando si esprimono sul concetto di modernità e li paragoniamo ai loro omologhi del secolo precedente, ci accorgeremo di un radicale appiattimento prospettico e di una riduzione della potenzialità inventiva. I nostri pensatori del diciannovesimo secolo erano al tempo stesso entusiasti, e nemici, della vita moderna, in perenne conflitto con le sue ambiguità e le sue contraddizioni; le loro autoironie e le loro tensioni interiori costituivano la fonte primaria della loro energia creativa. I loro successori del ventesimo secolo sono scivolati sempre più verso polarità irrigidite e piatte assolutizzazioni. La modernità viene abbracciata con un entusiasmo cieco e irrazionale, oppure condannata con un distacco e un disprezzo di natura in qualche modo neo-olimpica: in entrambi i casi viene concepita come una struttura monolitica chiusa, che gli uomini moderni non hanno alcuna possibilità di plasmare o di mutare. Le concezioni aperte della vita moderna sono state soppiantate da concezioni chiuse, il *sia/che* è stato sostituito dall' *o/o*.

Le polarizzazioni di base cominciano ad aver luogo proprio agli inizi del nostro secolo. Si pensi ai futuristi italiani, appassionati fautori della modernità negli anni antecedenti la prima guerra mondiale: «Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nella umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro»⁶. Qui non ci sono ambiguità: «tradizione» — tutte le tradizioni del mondo raggruppate insieme — equivale semplicemente a docile schiavitù, e modernità equivale a libertà: non esistono confini mal delineati. «E vengano dunque, gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviare il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà le città venerate!»

Ora, Marx e Nietzsche avrebbero potuto anche rallegrarsi per la moderna distruzione di strutture tradizionali, ma essi sapevano qual era il prezzo di questo progresso in termini umani e sapevano

anche che la modernità aveva un lungo cammino da compiere prima che le sue ferite potessero dirsi guarite.

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole e pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi... le locomotive dall'ampio petto... il volo scivolante degli aeroplani... (ecc. ecc.)⁷.

Oggi, a settantanni di distanza, la verve e l'entusiasmo giovanili dei futuristi, il loro desiderio di fondere le proprie energie con la tecnologia moderna per ricreare il mondo possono ancora appassionarci. Ma quanto viene escluso da questo nuovo mondo! Di ciò ci si può render conto anche da quella meravigliosa metafora delle «maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni». È davvero un'amplificazione della sensibilità umana il riuscire a sentire un rivolgimento politico su un piano estetico (musicale o pittorico). D'altra parte, però, che accade a tutte le persone che vengono spazzate via da queste maree? Della loro esperienza non si trova traccia nella pittura futurista. Se ne ricava che alcune manifestazioni non di secondo piano del sentire umano stanno scomparendo, proprio mentre vengono alla luce le macchine. Anzi, uno scritto del futurismo maturo recita: «Noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano, nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica»⁸.

Su questa nota, i giovani futuristi nel 1914 si lanciarono appassionatamente in quella che essi definirono «guerra, unica igiene del mondo». Nel giro di due anni, le due loro intelligenze più creative — il pittore e scultore Umberto Boccioni, e l'architetto Antonio Sant'Elia — sarebbero stati uccisi proprio dalle macchine

che amavano. Gli altri sopravvissero solo per trasformarsi in mercenari della cultura al soldo di Mussolini, annientati dalla mano morta del futuro.

I futuristi portarono la celebrazione della tecnologia moderna ad un estremo grottesco ed autodistruttivo che fece sì che le loro stravaganze non venissero più ripetute. Tuttavia la loro acritica poesia delle macchine, unita al loro completo distacco dal popolo, si sarebbe reincarnata in forme meno bizzarre e di più lunga durata. Troviamo questa forma di modernismo, dopo la prima guerra mondiale, nelle versioni perfezionate dall'«estetica della macchina», degli idilli tecnocratici della Bauhaus, di Gropius e Mies van der Rohe, di Le Corbusier e Léger, del *Ballet Mécanique*. La ritroviamo, dopo un'altra guerra mondiale, nelle evidenti rapsodie per l'alta tecnologia dovute a Buckminster Fuller e a Marshall McLuhan e nel *Future Shock* di Alvin Toffler. Eccone un esempio, tratto da *Gli strumenti del comunicare* di Marshall McLuhan, pubblicato nel 1964:

Ci promettono insomma, attraverso la tecnologia, una condizione pentecostale di unità e comprensione universali. Logicamente la fase successiva dovrebbe consistere nel superare i linguaggi a favore di una consapevolezza cosmica generale.

La condizione di «imponderabilità» che, secondo i biologi, promette l'immortalità fisica potrebbe avere un parallelo in una condizione di averbalismo capace di assicurare in perpetuo la pace e l'armonia collettiva⁹.

Questa forma di modernismo è alla base dei modelli di modernizzazione che gli studiosi americani di scienze sociali del dopoguerra hanno elaborato, spesso per merito di un governo generoso e di sussidi di fondazioni, per esportarli nel Terzo Mondo. Ecco, ad esempio, un inno alla fabbrica moderna dovuto allo psicologo sociale Alex Inkeles:

Una fabbrica diretta sulla base di una gestione moderna e di un'accorta politica del personale costituirà per i suoi lavoratori un

esempio di comportamento razionale, equilibrio innovativo, comunicazione aperta, e rispetto per le opinioni, i sentimenti e la dignità del lavoratore, che può altresì essere un esempio efficace dei principi e delle pratiche che informano la vita moderna¹⁰.

I futuristi probabilmente deplorerebbero lo scarso vigore di questa prosa, ma resterebbero sicuramente deliziati dall'immagine della fabbrica vista come un esemplare essere umano che uomini e donne dovrebbero prendere a modello delle loro vite. Il saggio di Inkeles si intitola *La modernizzazione dell'uomo* e si prefigge di mostrare l'importanza delle aspirazioni e delle iniziative umane nella vita moderna. Ma il suo problema, e il problema di tutti i modernismi che si inseriscono nella tradizione futurista, è che, con quelle splendide macchine e quei sistemi meccanici che svolgono tutte le funzioni principali — proprio come nella fabbrica soggetto della citazione di cui sopra — all'uomo moderno resta molto poco da fare oltre che inserire la corrente.

Se ci spostiamo al polo opposto del pensiero del ventesimo secolo, quello che oppone un reciso «No!» alla vita moderna, ci imbattiamo in un'immagine sorprendentemente simile di ciò a cui può somigliare quella vita. Nel punto culminante dell'*Etica protestante e spirito del capitalismo*, scritto da Max Weber nel 1904, l'insieme del «potente ordinamento economico moderno» è visto come «una gabbia d'acciaio». Quest'implacabile ordinamento, capitalistico, legalistico e burocratico, «determina con strapotente costrizione... lo stile della vita di ogni individuo, che nasce in questo ingranaggio» ed è destinato a continuare a «determinar[lo] finché non sia stato consumato l'ultimo quintale di carbon fossile». Ora, anche Marx e Nietzsche — e Tocqueville e Carlyle e Mill e Kierkegaard e tutte le altre grandi menti critiche del diciannovesimo secolo — avevano compreso i modi in cui la tecnologia e l'organizzazione sociale moderne determinavano il destino dell'uomo, ma credevano tutti che gli individui moderni avessero la capacità sia di rendersi conto di questo destino sia, una volta riusciti in ciò, di combatterlo. Di conseguenza, pur trovandosi nel pieno di uno squallido presente, erano in grado di immaginare

un futuro aperto. Ai critici della modernità del ventesimo secolo manca quasi completamente questa identificazione, e questa fede, negli uomini e nelle donne moderni. Secondo Weber, i suoi contemporanei non sono null'altro che «specialisti senza intelligenza, gaudenti senza cuore: questo nulla si immagina di esser salito ad un grado di umanità non mai prima raggiunto»¹¹. Di conseguenza, non solo la società moderna è una gabbia, ma tutti gli individui che l'affollano sono condizionati dalle sue sbarre; noi siamo esseri senz'anima, senza cuore, senza identità personale o sessuale («questo nulla si immagina di esser salito...») — si potrebbe quasi dire senza essere. Qui, proprio come nelle forme idilliche di modernismo, l'uomo moderno — in quanto soggetto, in quanto essere vivente munito di capacità di risposta, giudizio ed azione all'interno del mondo e sullo stesso — è scomparso. Per ironia, i critici novecenteschi della «gabbia d'acciaio» adottano il punto di vista dei carcerieri: poiché coloro che vi si trovano rinchiusi sono privi di qualsiasi libertà o dignità interiore, la gabbia non è una prigione; si limita a fornire ad una genia di nullità il vuoto che queste bramano e di cui necessitano¹².

Weber nutriva ben poca fiducia nella gente, ma ancor meno ne nutriva nelle loro classi dominanti, fossero aristocratiche o borghesi, burocratiche o rivoluzionarie. La sua posizione politica, per lo meno negli ultimi anni della sua vita, fu comunque rappresentata da un ben saldo liberalismo. Ma, una volta che il distacco e il disprezzo di Weber nei confronti degli uomini e delle donne moderni sono stati scissi dal suo scetticismo e dalla sua penetrazione critica, il risultato è stato quello di un atteggiamento politico molto più destrorso di quello weberiano. Molti pensatori del ventesimo secolo hanno visto le cose in questo modo: le masse formicolanti che si accalcano attorno a noi per la strada e nello stato non possiedono una sensibilità, una spiritualità o una dignità come le nostre; non è, dunque, assurdo che questi «uomini massa» (o «uomini vuoti») abbiano non solo il diritto di governarsi da soli, ma addirittura, grazie al sistema della maggioranza popolare, il potere di governarci? Nelle idee e negli atteggiamenti intellettuali di Ortega, Spengler, Maurras, T.S. Eliot e Allen Tate, possiamo

scorgere la prospettiva di Weber che avevamo definito neo-olimpica, fatta propria, distorta e magnificata dai moderni mandarini e dagli aspiranti aristocratici della destra del ventesimo secolo.

Quel che è più sorprendente, e più allarmante, è l'ampio grado di adesione che questo punto di vista ha riscosso tra alcuni dei democratici partecipazionisti dell'ultima Nuova Sinistra. Ma questo accadde, per lo meno per un certo periodo, proprio alla fine degli anni Sessanta, all'epoca in cui *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse divenne il paradigma dominante del pensiero critico. In base a questo paradigma, sia Marx che Freud sono obsoleti: non soltanto le lotte sociali e di classe, ma anche i conflitti psicologici e le contraddizioni sono stati eliminati dallo stato dell'«amministrazione totale». Le masse non hanno ego, non hanno es, le loro anime non conoscono tensioni o dinamismi interni: le loro idee, i loro bisogni e perfino i loro sogni, «non sono i loro»; le loro vite interiori sono «oggetto di amministrazione totale», programmate in modo da produrre esattamente quei desideri che il sistema sociale può soddisfare, e nulla di più. «Le persone si riconoscono nelle loro merci; trovano la loro anima nella loro automobile, nel giradischi ad alta fedeltà, nella casa a due livelli, nell'attrezzatura della cucina»¹³.

Ora, questo è un ritornello familiare al ventesimo secolo, condiviso tanto da coloro che amano il mondo moderno quanto da coloro che lo odiano: la modernità si fonda sulle sue macchine, di cui gli uomini e le donne moderni sono semplici riproduzioni meccaniche. Ma si tratta di una parodia della tradizione moderna del diciannovesimo secolo, nella cui orbita Marcuse proclamava di muoversi, la tradizione critica di Hegel e Marx. Appellarsi a questi pensatori, respingendo al contempo la loro concezione della storia come attività incessante, dinamica contraddizione, lotta dialettica e progresso, vuol dire conservare ben poco, oltre ai loro nomi. Nel frattempo, proprio mentre i giovani radicali degli anni Sessanta lottavano per quei cambiamenti che avrebbero messo la gente intorno a loro nella condizione di assumere il controllo della propria vita, il modello «a una dimensione» proclamava che non

era possibile alcun cambiamento e che, anzi, quelle persone non erano neanche vive davvero. Da ciò si dipartivano due possibilità. Una era la ricerca di un'avanguardia che si situasse compiutamente «al di fuori» della società moderna: «Il sostrato degli emarginati e degli estranei, gli sfruttati e i perseguitati di altre razze e altri colori, i disoccupati e quelli comunque non occupabili»¹⁴. Questi gruppi, nei ghetti e nelle prigioni americane non meno che nel Terzo Mondo, possedevano probabilmente tutti i requisiti di una avanguardia rivoluzionaria poiché si presumeva che il «bacio della morte» della modernità li avesse lasciati indenni. Naturalmente, una simile ricerca è destinata ad essere vana: nessuno nel mondo contemporaneo è o può essere «al di fuori». Ai radicali che se ne rendevano conto, e che tuttavia assunsero il paradigma unidimensionale, sembrava che l'unica soluzione possibile comprendesse superficialità e disperazione.

L'atmosfera mutevole degli anni Sessanta generò un contesto ampio e vitale di pensieri e polemiche sul significato ultimo di modernità. La parte più interessante di questo pensiero riguardava la natura del modernismo. Il modernismo degli anni Sessanta può essere approssimativamente diviso in tre tendenze, fondate sugli atteggiamenti nei confronti della vita moderna nel suo insieme: affermativo, negativo e distaccato. Questa divisione può suonare riduttiva, ma i recenti atteggiamenti nei confronti della modernità si sono mossi di fatto in una direzione di maggiore schematicità e semplicità, ma anche di minore sottigliezza e dialetticità rispetto a quelli del secolo scorso.

Il terzo di questi modernismi, l'unico che si sforza di mantenere un distacco rispetto alla vita moderna, era proclamato con più forza da Roland Barthes in letteratura e da Clément Greenberg nelle arti visive. Greenberg sosteneva che l'unico legittimo principio dell'arte modernista era l'arte in sé e per sé; poi, che l'unica ottica legittima per un artista che si impegnava in una data forma o in un dato genere era costituita dalla natura e dai limiti di quel genere: il mezzo è il messaggio. Così, ad esempio, l'unico oggetto consentito ad un pittore modernista era la piattezza della superficie (tela, ecc.) su cui ha luogo l'atto del dipingere,

poiché «solo la piattezza è una prerogativa esclusiva dell'arte»¹⁵. Il modernismo., dunque, era l'aspirazione all'oggetto artistico puro ed auto-referenziale. E questo era quanto; il rapporto proprio tra l'arte moderna e la vita sociale moderna era: nessun rapporto. Barthes illumina questa assenza di una luce positiva, in qualche misura eroica: lo scrittore moderno «volge le spalle alla società e si pone in rapporto con il mondo degli oggetti senza passare attraverso alcuna forma di Storia e di vita sociale»¹⁶. Il modernismo appariva dunque come un grande tentativo di liberare gli artisti moderni dalle impurità e dalla volgarità della, vita moderna. Molti artisti e scrittori — e, ancor più, i critici letterari e i critici d'arte — hanno dovuto essere grati a questo modernismo per aver sancito l'autonomia e la dignità delle loro vocazioni. Eppure, pochissimi artisti o scrittori moderni hanno perseverato a lungo in questo tipo di modernismo: un'arte priva di sensazioni personali o rapporti sociali è destinata ad apparire ben presto arida e priva di vita. La libertà che essa conferisce è la libertà di una tomba dalle splendide linee, ma perfettamente sigillata.

C'era, poi, la concezione del modernismo come rivoluzione infinita e permanente contro la totalità dell'esistenza moderna: era «una tradizione della tradizione distruttiva» (Harold Rosenberg)¹⁷, una «cultura antagonista» (Lionel Trilling)¹⁸, una «cultura della negazione» (Renato Poggioli)¹⁹. Si disse che l'opera d'arte moderna «ci infastidiva con un'aggressiva assurdità» (Leo Steinberg)²⁰. Essa esige il rovesciamento di tutti i nostri valori e non si preoccupa affatto di ricostruire i mondi che distrugge. Quest'immagine è andata via via acquistando forza e credibilità col trascorrere degli anni Sessanta, mentre il clima politico si riscaldava: in alcuni ambienti, «modernismo» divenne una parola d'ordine per tutte le forze in rivolta²¹. Il che, ovviamente, è in parte vero, ma tralascia troppi elementi. Tralascia ad esempio la grande avventura costruttiva, una forza cruciale del modernismo da Carlyle e Marx a Tatlin e Calder, a Le Corbusier e a Frank Lloyd Wright, a Mark di Suvero e a Robert Smithson. Tralascia completamente la forza positiva e vitale che nei più grandi modernisti è sempre associata all'aggressività e alla rivolta: la gioia erotica, la bellezza naturale e la

tenerezza umana di D.H. Lawrence, sempre strette in un abbraccio mortale con la sua rabbia e la sua disperazione nichilistiche; le figure del *Guernica* di Picasso, che lottano per tenersi in vita proprio mentre urlano la loro morte; gli ultimi cori trionfanti di *A Love Supreme* di Coltrane; Alyosa Karamazov, all'apice dell'angoscia e della confusione, che bacia e abbraccia la terra; Molly Bloom che conclude l'archetipo del libro modernista con un «si dissi sì voglio Sì».

La concezione che considera il modernismo nient'altro che travaglio presenta anche un altro problema: tende infatti a postulare un modello di società moderna come di una società di per sé priva di problemi, trascurando tutti gli «ininterrotti disordini di tutte le relazioni sociali, l'incertezza e l'agitazione senza fine» che per due secoli hanno costituito gli elementi fondamentali della vita moderna. Quando gli studenti della Columbia University si ribellarono nel 1968, alcuni dei loro professori reazionari definirono la loro azione «modernismo per le strade». C'è da supporre che quelle strade sarebbero state tranquille e ordinate — proprio al centro di Manhattan! — se soltanto si fosse riusciti in qualche modo a tenere la cultura moderna lontana da loro, confinata nelle aule o nelle biblioteche universitarie e nei Musei d'Arte Moderna²². Se i professori avessero imparato le loro stesse lezioni, si sarebbero ricordati di quanta parte di modernismo — Baudelaire, Boccioni, Joyce, Majakovskij, Léger ed altri — si fosse nutrita dell'autentico disordine delle strade moderne, e avesse trasformato il loro fracasso e la loro dissonanza in bellezza e verità. Per ironia, l'immagine radicale di un modernismo inteso, come pura sovversione contribuiva ad alimentare la fantasia neoconservatrice di un mondo purificato dalla sovversione modernista. «Il modernismo è stato il seduttore», ha scritto Daniel Bell in *The Cultural Contradictions of Capitalismi* «Il movimento moderno distrugge l'unità della cultura», «annienta la “cosmologia razionale” che è alla base della concezione borghese secondo cui esiste una relazione ordinata tra spazio e tempo», ecc.²³. Se solo il serpente modernista potesse essere scacciato dal giardino della modernità, spazio, tempo e cosmo si rimetterebbero a posto da soli. Allora si tornerebbe,

presumibilmente, ad un'età dell'oro tecno-idillica, e gli uomini e le macchine potrebbero convivere felicemente per l'eternità.

La linea di un modernismo affermativo, venne elaborata negli anni Sessanta da un eterogeneo gruppo di scrittori, che comprendeva John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. Esso coincideva più o meno con la nascita della pop art agli inizi degli anni Sessanta. I suoi temi dominanti erano costituiti per noi dall'esigenza di «prendere coscienza della vera vita che stiamo vivendo» (Cage) e di «passare il confine, colmare il divario» (Fiedler)²⁴. Questo significava, innanzi tutto, infrangere le barriere tra l'«arte» e le altre attività umane, quali l'intrattenimento commerciale, la tecnologia industriale, la moda e il design, la politica. Ha incoraggiato anche scrittori, pittori, ballerini, compositori e autori cinematografici a infrangere i vincoli delle loro specializzazioni per operare insieme in produzioni e spettacoli multimediali, in modo da dar vita ad arti più ricche e più polivalenti.

Per i modernisti di questa specie, che talvolta si sono autodefiniti «post-modernisti», il modernismo della pura forma e quello della pura rivolta erano entrambi troppo angusti, troppo autotelici, troppo soffocanti per lo spirito moderno. Il loro ideale era quello di aprirsi all'immensa varietà e ricchezza delle cose, dei materiali e delle idee che il mondo moderno portava alla luce senza sosta. Essi suscitarono una ventata d'aria nuova e di gaiezza in un ambiente culturale che nel corso degli anni Cinquanta si era fatto insopportabilmente solenne, rigido e chiuso. Il modernismo pop reinventava l'apertura al mondo, e l'ampiezza di vedute, di alcuni dei grandi modernisti del passato — Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Majakovskij, William Carlos Williams. Questo modernismo tuttavia, pur riuscendo a competere con la dialogicità inventiva di quelli, non ha mai imparato a riappropriarsi del loro sferzante senso critico. Quando una personalità creativa come John Cage ha accettato la sovvenzione dello Scià dell'Iran, ed ha tenuto spettacoli di matrice modernista a poche miglia dal luogo in cui i prigionieri politici gridavano e morivano, non è stato il solo a

peccare di insensibilità morale. Il guaio è stato che il modernismo pop non ha mai sviluppato una prospettiva critica capace di indicare con chiarezza il punto in cui l'apertura al mondo moderno dovesse arrestarsi; e quello in cui l'artista modernista era tenuto a capire e proclamare che alcune delle potenze di quel mondo dovevano sparire²⁵.

Tutti i modernismi e gli antimodernismi degli anni Sessanta, dunque, erano seriamente compromessi. Ma la loro immediata pienezza, unitamente alla loro intensità e vivezza espressive, ha creato un linguaggio comune, un'atmosfera vibrante, un orizzonte di esperienza e di aspirazione comuni. Tutte queste visioni e revisioni della modernità erano attivamente orientate verso la storia e miravano a collegare l'intricato presente ad un passato e ad un futuro, oltre che ad aiutare uomini e donne di tutto il mondo contemporaneo a sentirsi a proprio agio in questo mondo. Queste iniziative fallirono tutte, e tuttavia scaturirono da una rilevante ampiezza di visione e d'immaginazione e da un ardente desiderio di non lasciarsi sfuggire l'occasione. È stata l'assenza di queste generose vedute ed iniziative a fare degli anni Settanta un decennio così grigio. Al giorno d'oggi, in pratica, nessuno sembra intenzionato a realizzare le ampie connessioni a livello umano che l'idea di modernità comporta. Di conseguenza i dibattiti e le polemiche sul significato di modernità, così accesi un decennio fa, hanno di fatto cessato di esistere oggi.

Molti intellettuali sia in campo artistico che in campo letterario si sono tuffati nell'universo dello strutturalismo, un universo che si limita semplicemente a rimuovere il problema della modernità, unitamente a tutti gli altri interrogativi riguardanti l'individuo e la storia. Altri hanno abbracciato una mistica del post-modernismo, che si sforza di alimentare l'ignoranza riguardo alla storia e alla cultura moderne, e si esprime come se tutto il sentimento, l'espressività, il dramma, la sessualità e la comunanza umani fossero appena stati inventati — dai post-modernisti stessi — e fossero sconosciuti, o addirittura inconcepibili, soltanto la settimana scorsa²⁶. Nel frattempo, gli studiosi di scienze sociali, messi in imbarazzo dagli attacchi critici portati contro i loro

modelli tecno-idillici, si sono ritirati dinanzi al compito di costruire un modello più aderente alla vita moderna, e hanno invece scisso la modernità in una serie di elementi separati — industrializzazione, edilizia di stato, urbanizzazione, sviluppo di mercati, formazione di un'élite — non facendo il minimo tentativo di integrarli in un sistema. Ciò li ha messi al riparo da generalizzazioni non ortodosse e totalità indistinte — ma anche dalla riflessione che poteva mettere in discussione le loro vite, le loro opere e il loro posto nella storia²⁷. L'eclissi del problema della modernità negli anni Settanta ha significato la distruzione di una forma vitale di spazio pubblico. Ha accelerato la disintegrazione del nostro mondo in una pleora di gruppi privati dagli interessi materiali non meno che spirituali, che vivono in monadi prive di finestre, molto più isolate di quanto non occorre che siano.

Praticamente, l'unico scrittore dello scorso decennio che ha avuto qualcosa di concreto da dire sulla modernità è Michel Foucault. E quanto egli ci comunica è una serie angosciata e pressoché infinita di variazioni sugli argomenti weberiani della gabbia d'acciaio e delle nullità umane, le cui anime vengono plasmate in modo da adattarsi alle sbarre. Foucault è ossessionato da prigioni, ospedali, manicomi, da quelle che Erving Goffman ha definito «istituzioni totali». Diversamente da Goffman, comunque, Foucault nega la possibilità di qualsiasi forma di libertà, sia al di fuori di queste istituzioni che nei loro interstizi. Le totalità foucaultiane avvolgono ogni aspetto della vita moderna. Lo scrittore francese sviluppa questi temi con ossessiva implacabilità e anzi, a dire il vero, con sadica ostentazione, stringendo le sue idee attorno ai suoi lettori come sbarre d'acciaio e avvitando ogni spunto dialettico intorno alle nostre carni come un nuovo giro di vite.

Foucault riserva il suo più feroce disprezzo per le persone che immaginano che all'umanità di oggi sia possibile essere libera. Pensiamo di avvertire un impeto spontaneo di desiderio sessuale? Siamo mossi semplicemente dalle «tecnologie moderne di potere che prendono di mira la vita», spinti dal «dispiegamento di sessualità che il potere impone ai corpi e alla loro sfera materiale,

alle loro forze, alle loro energie, sensazioni e piaceri». Ci occupiamo attivamente di politica, abbattiamo tirannie, facciamo rivoluzioni, creiamo costituzioni per la salvaguardia dei diritti umani? Semplice «regressione della dimensione giuridica» alle età feudali, poiché costituzioni e dichiarazioni dei diritti non sono altro che «le forme che rendono accettabile un potere essenzialmente normalizzatore»²⁸. Ci serviamo della nostra intelligenza per smascherare la condizione di oppressione — come, del resto, sembra stia facendo lo stesso Foucault? Scordiamocelo, perché tutte le forme di indagine sulla condizione umana «non fanno che rinviare gli individui da un'autorità disciplinare ad un'altra» e, di conseguenza, sono soltanto appendici al trionfante «discorso del potere». Ogni forma di intervento critico suona a vuoto perché il critico e la critica stessi sono, come noi, inseriti «nella macchina panoptica, investiti dei suoi effetti di potere che noi stessi ritrasmettiamo perché ne siamo un ingranaggio»²⁹.

Dopo aver subito tutto questo per un po', ci rendiamo conto che la libertà non esiste nel mondo di Foucault, perché il suo linguaggio intesse una ragnatela, una gabbia di un acciaio molto più resistente di qualsiasi materiale Weber possa mai aver immaginato, in cui nessuna forma di vita può penetrare. Il mistero riguarda piuttosto il motivo per cui molti intellettuali d'oggi sembrano volerci soffocare in sua compagnia. La risposta, sospetto, è che Foucault offre ad una generazione di sopravvissuti degli anni Sessanta un alibi storico-pratico per giustificare il senso di passività e d'impotenza che ha colto tanti di noi negli anni Settanta. Non c'è ragione di tentare di resistere alle oppressioni e alle ingiustizie della vita moderna, poiché finanche i nostri sogni di libertà non fanno che aggiungere anelli alle nostre catene; comunque, una volta presa coscienza della totale inutilità di tutto, possiamo almeno rilassarci.

Su questo grigio scenario intendo far rivivere il modernismo dinamico e dialettico del diciannovesimo secolo. Un grande modernista, il poeta e critico messicano Octavio Paz, si è lamentato che la modernità è «completamente avulsa dal passato e corre in avanti ad una velocità così vertiginosa che non può mettere radici, riuscendo a fatica a sopravvivere da un giorno all'altro, incapace di

ritornare alle proprie origini e, perciò, di riappropriarsi delle sue capacità di rinnovamento»³⁰. La tesi sostenuta in questo libro è proprio che il modernismo del passato può ridarci il senso delle nostre radici moderne, radici che risalgono a duecento anni addietro. Queste possono aiutarci a collegare le nostre vite a quelle di milioni di persone che stanno vivendo il trauma della modernizzazione a migliaia di chilometri di distanza, in società radicalmente diverse dalla nostra, e a quelle di milioni di persone che l'hanno vissuta cento o più anni fa. Possono gettare una luce sugli impulsi e i bisogni contraddittori che ci ispirano e ci tormentano: il nostro desiderio di essere radicati in un passato sociale (non meno che privato) stabile e coerente, e la nostra insaziabile aspirazione a crescere: e non semplicemente a crescere su un piano economico ma a crescere in esperienza, piacere, conoscenza e sensibilità. Questa crescita distrugge i panorami fisici e sociali del nostro passato come i nostri vincoli emotivi con quegli universi perduti; la nostra disperata fedeltà ai nuclei etnici, nazionali, sociali e sessuali, che, nelle nostre speranze, dovrebbero fornirci una solida «identità» e l'internazionalizzazione della vita quotidiana — dei nostri vestiti e degli articoli per la casa, dei nostri libri e della nostra musica, delle nostre idee e della nostra fantasia —, che allarga al mondo tutte le nostre identità personali; il nostro desiderio di valori chiari e solidi cui informare le nostre vite e il nostro desiderio di sperimentare le illimitate possibilità della vita e dell'esperienza moderne, che annullano tutti i valori; le forze politiche e sociali che ci portano a conflitti esplosivi con altre persone, e altre genti, proprio mentre sviluppiamo una sensibilità e una capacità di identificazione più profonde nei confronti dei nemici tradizionali e arriviamo a renderci conto, talvolta troppo tardi, che dopo tutto non sono così diversi da noi. Esperienze come queste ci ricollegano al mondo moderno del diciannovesimo secolo: un mondo in cui, come affermava Marx, «ogni cosa reca in sé il germe del suo contrario» e «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»; un mondo in cui, come affermava Nietzsche, «c'è pericolo, la madre della morale, grande pericolo... trasferito nell'individuo, nel prossimo e nell'amico, nella strada, nel proprio

bambino, nel proprio cuore, nei più segreti recessi personali del desiderio e del volere...». Le macchine moderne sono notevolmente cambiate nel corso degli anni che ci dividono dai modernisti del diciannovesimo secolo, ma le donne e gli uomini moderni, così come Marx e Nietzsche e Baudelaire e Dostoevskij li vedevano allora, probabilmente stanno cominciando solo ora ad avere piena coscienza di sé.

Marx, Nietzsche e i loro contemporanei sperimentarono la modernità come sistema in un momento in cui solo una piccola parte del mondo era davvero moderna. Un secolo dopo, ora che i processi di modernizzazione hanno gettato una rete a cui nessuno, neppure nell'angolo più remoto del mondo, può sfuggire, possiamo imparare molto dai primi modernisti, a proposito non tanto della loro epoca quanto della nostra. Abbiamo perso la capacità di cogliere quelle contraddizioni cui essi dovevano aggrapparsi con tutte le loro forze, in ogni momento della loro vita quotidiana, proprio per sopravvivere. Paradossalmente, può risultare alla fine che questi primi modernisti ci comprendano — non esclusi la modernizzazione e il modernismo che costituiscono le nostre vite — meglio di quanto noi non comprendiamo noi stessi. Se riusciamo a far nostri i loro punti di vista e a servirci delle loro prospettive per osservare con occhi nuovi ciò che ci circonda, vedremo che le nostre vite acquisiranno una profondità maggiore di quel che pensiamo. Avvertiremo la nostra comunanza con la gente che in tutto il mondo ha continuato a dibattersi nel nostro stesso dilemma, e torneremo in contatto con quella cultura modernista straordinariamente ricca e vibrante che si è sviluppata da questi conflitti: una cultura che racchiude in sé ampie risorse di forza e di prosperità, se solo arriviamo a riconoscerla come nostra.

Tornare indietro può, dunque, rivelarsi alla fine un modo per andare avanti: ricordare i modernismi del diciannovesimo secolo può darci l'ampiezza di vedute e il coraggio necessari per creare i modernismi del ventesimo. Questo atto di memoria può aiutarci a riportare il modernismo alle sue radici, in modo che esso possa nutrirsi e rinnovarsi, per affrontare le avventure e i pericoli che gli si parano dinanzi. Appropriarsi delle modernità di ieri può essere,

al tempo stesso, una critica delle modernità di oggi e un atto di fede nelle modernità — e negli uomini e nelle donne moderni — di domani e di dopodomani.

Note all'introduzione

1 *Emile, ou De l'Education* (1762), in J.J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, vol. IV, 1969, pp. 1959 ss. Per quanto riguarda l'immagine del *tourbillon social*, e come poter sopravvivere in esso, si veda il Libro IV, p. 551. Sull'instabilità della società europea e i rivolgimenti rivoluzionari a venire, si veda *Emile*, I, p. 252; III, p. 468; IV, pp. 507-508.

2 *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761), in J.J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, cit., vol II, 1961 pp. 231-236, 255-256. Ho considerato le scene e i temi rousseauiani da un punto di vista leggermente differente in *The Politics of Authenticity*, New York, Atheneum, 1970, in particolar modo alle pp. 113-119, 163-177.

3 *Speech at the Anniversary of the «People's Paper»*, in R. Tucker (a cura di), *The Marx-Engels Reader*, New York, Norton, 1972, pp. 577-578. A questo volume si farà d'ora in avanti riferimento con la sigla *MER*.

4 Marx-Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, trad. it., Bari, Laterza, 1972, p. 59.

5 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. it., Milano, Adelphi, 1982s. I brani citati sono tratti dai paragrafi 262, 223 e 224, pp. 130-133, 185-186.

6 U. Boccioni e altri, *Manifesto dei pittori futuristi*, 1910, in F.T. Marinetti, *La fondazione e i manifesti del futurismo*, Milano, Edizioni Futuriste, 1909.

7 F.T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, in F.T. Marinetti, *La fondazione e i manifesti del futurismo*, cit.

8 F.T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il Regno della*

macchina, in *Guerra, sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni Futuriste, 1915. Per una vivace (anche se di parte) trattazione del futurismo nel contesto dell'evoluzione della modernità, si veda R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, New York, Praeger, 1967, pp. 99-137.

9 M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 90.

10 *The Modernization of Man*, in M. Weiner (a cura di), *Corregg dynamics of Growth*, New York, Basic Books, 1966, p. 149. Questa raccolta fornisce un quadro efficace del paradigma della modernizzazione dominante in America nel momento del suo massimo splendore. Fra le opere ancora allo stato embrionale che si inseriscono in questa tradizione, D. Lerner, *The Passing of Traditional Society*, Glen-coe (Ill.), Free Press, 1958 e W.W. Rostow, *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960. Per una prima critica radicale di questo tipo di letteratura, si veda M. Walzer, *The Only Revolution: Notes on the Theory of Modernization*, in «Dissent», XI (1964), pp. 132-140. Tuttavia questa massiccia teorizzazione ha sollevato numerose critiche e polemiche anche all'interno della corrente dominante del pensiero sociologico occidentale. I punti centrali della discussione sono stati riassunti con grande incisività da S.N. Eisenstadt in *Tradition, Change and Modernity*, New York, Wiley, 1973. E da sottolineare il fatto che, all'epoca in cui lo studio di Inkeles venne alla fine pubblicato, con la collaborazione di David Smith, in un volume dal titolo *Becoming Modern: Individual Change in Six Developing Countries*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974, la visione panglossiana della vita moderna aveva ceduto il passo a prospettive ben più complesse.

11 M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1965, pp. 305-306.

12 Si può trovare una prospettiva molto più dialettica in alcuni degli ultimi saggi di Weber, ad esempio *Politica come vocazione* e *Scienza come vocazione*, in *Il lavoro intellettuale come professione*, trad. it., Torino, Einaudi, 1957. Georg Simmel, contemporaneo e amico di Weber, accenna, pur non sviluppandola

mai completamente, quella che probabilmente è ciò che si avvicina di più ad una teoria dialettica della modernità prettamente novecentesca. Si vedano, ad esempio, *Il conflitto nella cultura moderna, La metropoli e la vita mentale; Espansione di gruppo e sviluppo dell'individualità*, in C. Wright Mills, *Immagini dell'uomo*, trad. it., Milano, Comunità, 1963. In Simmel — e più tardi nei suoi giovani discepoli G. Lukàcs, T.W. Adorno e W. Benjamin — la visione e la profondità dialettica sono sempre intrecciate, spesso all'interno della stessa frase, ad una monolitica disperazione culturale.

13 H. Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, New York, Beacon Press, 1964, p. 9; trad. it. *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967.

14 *Ibidem*, pp. 256-257. Si vedano la mia recensione di quest'opera in «Partisan Review», autunno 1964, e lo scambio di opinioni tra Marcuse e me nel numero successivo, deU'inverno del 1965. Il pensiero di Marcuse si è sviluppato in una direzione più aperta e dialettica verso la fine degli anni Sessanta e ha assunto una forma completamente diversa verso la metà degli anni Settanta. I punti di riferimento importanti sono *An Essay on Liberation*, New York, Beacon Press, 1969 e il suo ultimo libro *The Aesthetic Dimension*, New York, Beacon Press, 1978. Eppure, per una sorta di bizzarra ironia della storia, fino ad oggi è stato il Marcuse rigido, chiuso, «ad una dimensione» ad attrarre maggiormente l'attenzione e ad esercitare la più vasta influenza.

15 *Modernist Painting* (1961), in G. Battcock (a cura di), *The New Art*, New York, Dutton, 1966, pp. 100-110.

16 R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982. Ho associato questo libro agli anni Sessanta perché è stato allora che la sua influenza ha cominciato ad essere avvertita su più vasta scala, in Francia come in Inghilterra e negli Stati Uniti.

17 H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1964.

18 *Beyond Culture*, New York, Viking, 1965, Prefazione. Questo concetto è stato elaborato da Trilling in maniera più chiara in un articolo pubblicato sulla «Partisan Review» del 1961, *The*

Modern Element in Modern Literature, ristampato in *Beyond Culture*, cit., pp. 3-30 con il nuovo titolo *On the Teaching of Modern Literature*.

19 Cfr. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.

20 *Contemporary Art and the Plight of its Public*, conferenza tenuta presso il Museo d'arte moderna nel 1960, pubblicata su «Harper's» nel 1962, ristampata in G. Battcock, *The New Art*, cit., pp. 27-47 e in L. Steinberg, *Other Criterion: Confrontations with Twentieth Century Art*, New York, Oxford, University Press, 1972, p. 15.

21 Irving Howe discute in maniera critica la «guerra» un po' reale e un po' mistificata, dall'andamento piuttosto irregolare, in corso «tra la cultura modernista e la società borghese», in *The Culture of Modernism*, in «Commentary», novembre 1967, ripubblicata con il titolo *The Idea of the Modern*, come introduzione nell'antologia di Howe, *Literary Modernism*, Greenwich (Conn.), Fawcett Premier, 1967. Questo conflitto costituisce il tema centrale degli scritti raccolti da Howe, che oltre a ripubblicare i quattro autori citati sopra, presenta molti altri interessanti autori contemporanei e gli splendidi manifesti di Marinetti e Zamyatin.

22 Si veda la sensibile trattazione di M. Dickstein in *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, New York, Basic Books, 1977, pp. 266-267.

25 D. Bell, *Cultural Contradiction of Capitalism*, New York, Basic Books, 1975, p. 19; *Modernism and Capitalism*, in «Partisan Review», 45 (1978), p. 214. Quest'ultimo saggio è diventato la Prefazione all'edizione paperback di *Cultural Contradictions*, pubblicata nel 1978.

24 J. Cage, *Experimental Music* (1957), in *Silence*, Middletown (Conn.), Wesleyan, 1961, p. 12. *Cross the Border, Close the Gap* (1970) si trova nel secondo volume dei *Collected Essays*, New York, Stein and Day, 1971, di L. Felder; nello stesso volume sono compresi *The Death of Avant-Garde Literature* (1964) e *The New Mutants* (1965). Cfr. anche i contributi di S. Sontag, *One Culture and the New Sensibility* (1965), *Happenings* (1962) e *Notes*

'On Camp' (1964), riuniti tutti in *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966. Per la verità, nei vari saggi che compongono questo volume, è possibile imbattersi in tutte e tre le forme di modernismo tipiche degli anni Sessanta, solo che essi conducono esistenze nettamente separate. La Sontag non tenta mai di contrapporle o di confrontarle tra loro. Cfr. anche R. Poirer, *The Performing Self: Compositions and Decompositions in Everyday Life*, Oxford, 1971; R. Venturi, *Complexity and Contradictions in Architecture*, Museum of Modern Art, 1966 e R. Venturi, D. Scott Brown e D. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1972. Sui contributi di Alloway, R. Hamilton, J. McHale, R. Banham e sugli altri contributi britannici all'elaborazione di un'estetica pop, si vedano J. Russell e S. Gablik, *Pop Art Redefined*, New York, Praeger, 1970 e C. Jencks, *Modern Movement in Architecture*, New York, Anchor, 1973, pp. 270-298.

25 Per un esempio di pop nichilismo nella sua forma più indifferente, si consideri questo monologo di umorismo nero dell'architetto Philip Johnson, intervistato da Susan Sontag per la BBC nel 1965:

«Sontag: Mi sembra, *si*, mi sembra che a New York il senso estetico sia, in maniera molto curiosa e molto moderna, più sviluppato che altrove. Certo, se si ha la tendenza a considerare le cose da un punto di vista morale, si vive in uno stato di perenne orrore e indignazione, ma (*ridono*) se si ha un modo molto moderno di...

Johnson: Lei pensa che il fatto che noi ci serviamo della morale come metro di giudizio nei confronti di questa città perché non possiamo sopportarla, cambierà il senso morale? E che il nostro intero sistema di valori morali stia mutando per adattarsi al nostro ridicolo modo di vivere?

Sontag: Beh, penso che stiamo imparando quali sono i limiti di una visione prettamente morale delle cose. Penso che sia possibile avere una visione estetica...

Johnson: Per goderci semplicemente le cose per quello che sono; probabilmente il nostro senso del bello è completamente

diverso da quello di (Lewis) Mumford.

Sontag: Beh, per quella che è la mia esperienza, posso dire che solo ora sto cominciando ad avere una visione delle cose che in un certo senso è a piani sfalsati, su un piano c'è il senso morale...

Johnson: Cosa le frutta il fatto di credere nella bontà?

Sontag: Il fatto è che io...

Johnson: E' un retaggio feudale, oltre che vano. Penso che sia molto meglio essere nichilisti e scordarsi tutto. Intendiamoci, so bene di essere oggetto di aspre critiche da parte di quegli amici che hanno una visione morale delle cose, ehm, ma in realtà, non si agitano tanto per nulla?»

Il monologo di Johnson prosegue ancora a lungo, inframmezzato ogni tanto dagli esitanti balbettii di perplessità della Sontag, che, sebbene stia chiaramente scherzando, non sa risolversi a dire definitivamente addio alla moralità. L'intervista è riportata in C. Jenks, *Modern Movement in Architecture*, cit., pp. 208-210.

26 I primi e più vigorosi esponenti del post-modernismo sono stati Leslie Fiedler e Ihab Hassan: L. Fiedler, *The Death of Avant-Garde Literature* (1964) e *The New Mutants* (1965), entrambi nel secondo volume dei *Collected Essays*, cit.; J. Hassan, *The Dis-memberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1971 e *POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography*, in *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 1973. Per altre istanze post moderne più recenti si vedano C. Jenks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977; M. Benamou e C. Calieu, *Performance in Post-Modern Culture*, Milwaukee, Coda Press, 1977 e l'ancora in corso «Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature». Per le critiche mosse all'intero progetto, si vedano R. Alter, *The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Post-Modernism*, in «Triquarterly», primavera 1975, n. 33, pp. 209-230 e M. Calinescu, *Faces of Modernity*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press, 1977, pp. 132-144. Gli ultimi numeri di «Boundary 2» hanno proposto alcuni dei problemi inerenti al concetto stesso di post modernismo. Questa rivista, spesso affascinante, ha cominciato a concedere spazi sempre più

importanti ad autori come Melville, Poe, le sorelle Brontë, Wordsworth e persino Fielding e Sterne. Splendido, ma se questi autori appartengono al periodo post-moderno quando ha avuto inizio l'età moderna? Nel Medioevo? I vari problemi che si palesano nel contesto delle arti visive sono stati trattati da D. Davis in *Post-Post Art*, I e II e in *Symbolismo Meets the Faerie Queene*, in «Village Voice», 24 giugno, 13 agosto e 17 dicembre 1979. Si veda anche, per quanto riguarda il contesto teatrale, R. Schechner, *The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde*, in «Performing Arts Journal», 14 (1981), pp. 48-63.

27 La motivazione dominante dell'abbandono del concetto di modernizzazione viene fornita, in maniera estremamente chiara, da G. Huntington, *The Change to Change: Modernization, Development and Politics*, in «Comparative Politics», 3 (1970-1971), pp. 286-322. Si veda anche S.N. Eisenstadt, *The Disintegration of the Initial Paradigm*, in *Tradition, Change and Modernity*, cit., pp. 98-115. Malgrado la tendenza generale, comunque, alcuni sociologi negli anni Settanta hanno affinato e approfondito il concetto di modernizzazione. Si veda, ad esempio, J.L. Markowitz, *Power and Class in Africa*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1977.

La teoria della modernizzazione è suscettibile di ulteriori sviluppi nel corso degli anni Ottanta poiché è stata integrata negli studi, allo stadio embrionale, di storia comparata di Fernand Braudel e dei suoi seguaci. Si vedano F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, trad. it., 3 vol., Torino, Einaudi, 1982 e J. Wallerstein, *Il sistema mondiale dell'economia moderna*, trad. it., 2 vol., Bologna, Il Mulino, 1982.

28 *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1978, l'intero capitolo finale.

29 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, pp. 236, 246-247. Il capitolo dal titolo *Il Panoptismo*, pp. 212-247 mostra gli aspetti più coercitivi della teoria di Foucault. A tratti occhieggia nel capitolo una visione meno monolitica e più dialettica, ma è una luce che si estingue presto. Il tutto dovrebbe essere messo a confronto con gli studi precedenti e più approfonditi di Goffman, per esempio i saggi *Characteristic of*

Total Institution, e *The Underlife of a Public Institution*, in *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Anchor, 1961; trad. it., *Asylums. Le istituzioni totali*, Torino, Einaudi, 19723.

30 O. Paz, *Altemating Current* (1967), trad. ingl., New York, Viking, 1973, pp. 161-162.

I.

Il «Faust» di Goethe: la tragedia dell'evoluzione

... La società borghese moderna che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio così potenti, rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate.
(Manifesto del Partito Comunista)

Buon Dio! ...i ragazzi dai capelli lunghi hanno perduto il controllo delle cose!

(Un ufficiale dell'esercito ad Alamogordo, New Mexico, subito dopo l'esplosione della prima bomba atomica nel luglio del 1945)

Siamo una generazione faustiana decisa ad incontrare Dio o il Diavolo prima di essere spacciata, e l'ineluttabile marca dell'autentico è l'unica chiave a nostra disposizione per entrare.

(Norman Mailer, 1971)

I.

Il «Faust» di Goethe: la tragedia dell'evoluzione

Da quando esiste una cultura moderna, il personaggio di Faust è stato tra i suoi principali eroi. Nei quattro secoli che ci separano dal *Faustbuch* di Johann Spiess del 1587 e dalla *Tragical History of Doctor Faustus* di Christopher Marlowe dell'anno seguente, la sua storia è stata rinarrata all'infinito, in tutte le lingue moderne, mediante ogni forma di comunicazione conosciuta, dall'opera allo spettacolo di marionette alla striscia a fumetti, in ogni forma letteraria, dalla poesia lirica alla tragedia teologico-filosofica alla farsa volgare; ed è parsa irresistibile ad ogni sorta di artista moderno dovunque nel mondo. Sebbene poi abbia assunto molteplici sembianze, Faust virtualmente rimane sempre un «capellone» — un intellettuale anticonformista, un personaggio sospeso ai margini della società. In tutte le versioni, inoltre, la tragedia o la commedia si compiono nel momento in cui Faust «perde il controllo» delle proprie energie mentali, nel momento in cui la sua mente giunge a possedere una vita propria, dinamica ed altamente esplosiva.

A quasi quattrocento anni dal suo debutto, Faust continua a colpire l'immaginazione moderna. Non a caso, una rivista come «The New Yorker», in un editoriale d'ispirazione antinucleare pubblicato subito dopo l'incidente verificatosi presso Three Mill Island, se la prende con Faust identificandolo con il simbolo dell'irresponsabilità e dell'indifferenza della scienza nei confronti della vita: «La proposta faustiana che gli esperti ci fanno è quella di consentirgli di porre le loro fallibili mani umane sull'eternità, il che

è inaccettabile»¹. Nel frattempo, all'altro capo dello spettro culturale, un recente numero del fumetto *Captain America* mette in risalto «i Mortali Disegni del... Doctor Faustus». Questo furfante, che rassomiglia straordinariamente ad Orson Welles, volteggia nel cielo di New York Harbor a bordo di un gigantesco dirigibile. «Proprio mentre le stiamo osservando», dice a due vittime legate e impotenti, «quelle scatole metalliche che contengono il mio ingegnoso gas-mentale verranno affisse ad appositi supporti posti all'interno dell'impianto di scarico del dirigibile. Ad un mio cenno, questi leali agenti della Nation Force cominceranno a inondare la città di gas, riducendo uomini, donne e bambini di New York sotto il mio controllo mentale!» Come è facile capire, si tratta di un influsso negativo: l'ultima volta che è passato il Dottor Faustus ha confuso le menti di tutti gli americani, inducendoli a sospettare in modo paranoico dei loro vicini e a denunciarli, dando origine al fenomeno del maccartismo. Chissà cosa starà tramando questa volta? Il riluttante Captain America abbandona dunque il suo ritiro per affrontare questo nemico. «E, per quanto possa sembrare fuori moda», dichiara ai suoi stanchi lettori degli anni Settanta, «ho voluto farlo per la nazione. L'America non potrebbe mai essere la terra della libertà se Faustus riuscisse ad intrappolarla nella sua viscida stretta!». Sconfitto una volta per sempre il furfante faustiano, il sorriso può tornare nuovamente ad aleggiare sulle labbra di un'atterrita Statua della Libertà².

Il *Faust* di Goethe è superiore a tutti gli altri per la ricchezza e la profondità della sua prospettiva storica, per la sua immaginazione etica, per la sua intelligenza politica, per la sua sensibilità e la sua penetrazione psicologiche. Inoltre apre nuove dimensioni alla nascente autocoscienza moderna che il mito di Faust ha esplorato senza tregua. La sua assoluta grandezza, che concerne non solo prospettive e ambizioni, ma anche un'autentica facoltà visionaria, ha fatto sì che Puskin definisse quest'opera «Un'Iliade della vita moderna»³. Goethe iniziò a lavorare attorno al tema di Faust all'incirca nel 1770, quando era ventunenne, e continuò a lavorarvi, a periodi alterni, per i successivi sessanta anni; tanto che fino al 1831, fino dunque a un anno prima di spegnersi

all'età di 83 anni, non considerò ultimata l'opera, che venne pubblicata per intero soltanto dopo la sua morte⁴. Conseguentemente, il libro è venuto compiendosi lungo l'intero arco di una delle epoche più ricche di sconvolgimenti e di rivoluzioni della storia mondiale. Ed è proprio dal nesso profondo con questa storia che scaturisce in gran parte la sua forza: l'eroe di Goethe e i personaggi che lo circondano sperimentano in prima persona e con grande intensità molti dei drammi e dei traumi propri della storia dell'epoca, vissuti da Goethe e dai suoi contemporanei. Il sistema in movimento dell'opera incarna e compendia la più ampia costellazione della società occidentale.

Il *Faust* inizia in un'epoca in cui il pensiero e la sensibilità hanno un carattere di modernità immediatamente riconoscibile per i lettori del ventesimo secolo, ma le cui condizioni materiali e sociali sono ancora medioevali; e termina, invece, nel vivo degli sconvolgimenti spirituali e materiali prodotti da una rivoluzione industriale. Prende le mosse, dalla stanza solitaria di un intellettuale, dal regno astratto ed isolato del pensiero; si conclude nel regno sconfinato della produzione e dello scambio, governato da giganteschi apparati e complesse organizzazioni, che il pensiero di Faust contribuisce a creare, e che a loro volta accrescono la sua capacità di creazione. Nella versione goethiana del tema di Faust, soggetto è oggetto della trasformazione non è soltanto l'eroe, ma il mondo intero. Il *Faust* di Goethe esprime e drammatizza il processo da cui, tra la fine del diciottesimo secolo e l'inizio del diciannovesimo, trae origine un mondo dai tratti tipicamente moderni.

L'energia vitale che anima questo *Faust*, che lo distingue dai suoi predecessori e che è in gran parte responsabile della sua ricchezza e del suo dinamismo, è un impulso che definirà l'anelito all'*evoluzione*. Il *Faust* di Goethe tenta di spiegare questo anelito al suo diavolo, ma è impresa tutt'altro che facile. Nelle sue prime incarnazioni, Faust vendeva la propria anima in cambio di determinati beni terreni, chiaramente individuati e universalmente

ambiti: denaro, sesso, potere sugli altri, fama e gloria. Il Faust di Goethe confessa invece, a Mefistofele che desidera, sì, queste cose, ma che non è ad esse in quanto tali che egli realmente aspira.

Mi intendi? Non si tratta di godersela.
Al delirio mi consacro, al più straziante
dei godimenti, all'odio amoroso, al disgusto salubre.
.....il mio animo
non dovrà chiudersi a nessuna sofferenza
e di quanto ebbe in sorte l'intera umanità
voglio godere nel profondo di me stesso,
nella mia mente accogliere le sommità e gli abissi,
stringere nel mio cuore il suo bene e il suo male
e così dilatare nel suo essere il mio
e come essa, alla fine, anch'io schiantarmi.
(1765-1775)⁵

Ciò che questo Faust desidera per sé è piuttosto un processo dinamico capace di inglobare tutti gli aspetti dell'esperienza umana, la gioia non meno della disperazione, e di assimilarli, nessuno escluso, nell'espansione illimitata del suo io. Dunque, anche la distruzione dell'io costituirà parte integrante della sua evoluzione.

Una delle idee più originali e feconde del *Faust* goethiano, è quella secondo cui esiste un'affinità tra l'ideale culturale dell'evoluzione dell'io e il concreto movimento sociale verso lo sviluppo *economico*. Goethe ritiene che queste due modalità di sviluppo debbano trovare un punto d'unione, fondendosi in una sola, prima che una qualsiasi delle due promesse, partecipi entrambe dell'archetipo della modernità, possa venir soddisfatta. Faust, non diversamente da noi, scopre che l'unico mezzo a disposizione dell'uomo moderno per trasformare se stesso è quello di trasformare radicalmente l'intero universo fisico, sociale e morale in cui vive. L'eroe di Goethe è eroico proprio perché è in grado di liberare tremende energie represses, non solo in sé ma in tutti coloro con i quali entra in contatto e, alla fine, nell'ambito

dell'intero sistema sociale che lo circonda. Tuttavia, le grandi forme di sviluppo che egli promuove — intellettuale, morale, economica, sociale — finiscono per esigere, sul piano umano, un alto prezzo,.. Questo è il senso del rapporto che s'instaura tra Faust e il diavolo: le facoltà umane possono essere sviluppate solo attraverso quelle che Marx definì «facoltà sotterranee», energie oscure e terrificanti che possono erompere con forza terribile sfuggendo ad ogni possibilità di controllo da parte dell'uomo. Il *Faust* di Goethe costituisce la prima, e a tutt'oggi la più bella, *tragedia dell'evoluzione*.

Si può delineare la storia di Faust in base a tre metamorfosi: dapprima egli ci appare come il sognatore; poi, con la mediazione di Mefistofele, si trasforma nell'Amante; e infine, molto tempo dopo il compimento della tragedia d'amore, giungerà all'apogeo della sua vita, nella veste dell'Evolutore.

Prima metamorfosi: il Sognatore

Al levarsi del sipario⁶ troviamo Faust solo nella sua stanza, a notte fonda, che si sente in trappola: «Come? Ancora io qui carcerato? Tana maledetta tetra... Va via! Su, verso liberi spazi!» (398-399, 418). Questa scena dovrebbe far risuonare un campanello nella nostra mente: Faust fa parte di una grande schiera di eroi ed eroine moderni che troviamo in intimo colloquio con se stessi nel cuore della notte. Di solito, però, chi parla è giovane, povero ed inesperto — anzi, sottratto a forza all'esperienza dalle barriere sociali o sessuali o razziali erette da una società crudele. Faust non solo non è più giovanissimo (è uno dei primi eroi di mezza età della letteratura moderna; il successivo sarà probabilmente il Capitano Ahab), ma è per così dire un uomo di successo nella misura in cui, nel suo mondo, può esserlo un uomo di mezz'età. E' riconosciuto e apprezzato come medico, avvocato, teologo, filosofo, scienziato, professore e direttore di collegio. Non a caso, dunque, lo troviamo circondato da libri belli e rari e da manoscritti, dipinti, diagrammi e strumenti scientifici — da tutti gli accessori, insomma che

accompagnano una fortunata vita intellettuale. Eppure tutte le sue conquiste hanno qualcosa di stridente, tutto ciò che lo circonda sembra solo un cumulo di ciarpame. Egli dialoga senza posa con se stesso e giunge alla conclusione di non aver affatto vissuto.

A far sì che Faust avverta i propri trionfi come trappole è il fatto che fino ad allora essi sono stati tutti trionfi dell'interiorità. Per anni, attraverso la meditazione e la sperimentazione, la lettura di libri e l'assunzione di droghe — è un umanista nel senso più autentico del termine: *nihil humanum ei alienum est* — ha fatto tutto quanto era in suo potere per affinare la propria capacità di pensiero, di percezione e di visione. Eppure più la sua mente si è aperta e più la sua sensibilità si è affinata, più egli si è isolato e più si sono impoveriti i suoi rapporti con la realtà esterna: con le altre persone, con la natura, perfino con le sue esigenze e con le sue forze attive. La sua cultura si è sviluppata separandosi dalla pienezza della vita.

Osserviamo Faust evocare i suoi poteri magici e una meravigliosa visione cosmica si spiega dinanzi ai suoi (ed ai nostri) occhi. Ma egli si sottrae al bagliore della visione: «Che spettacolo! Ah, ma è soltanto uno spettacolo». La visione contemplativa, mistica o matematica che sia (o l'una e l'altra insieme), tiene il visionario incatenato al suo posto, che è il posto di uno spettatore passivo. Faust mira ad un rapporto con il mondo più essenziale e, al tempo stesso, più erotico e più attivo.

Natura illimitata, dove stringerti
Voi, seni, dove? Voi, sorgenti d'ogni vita

.....

cui questo petto esausto tende
colmi, per ogni sete...

(455-458)

I poteri della sua mente, avendo l'interiorità come proprio oggetto, sono ritorti contro di lui e sono divenuti la sua prigionia. Faust si sforza di trovare un modo per consentire alla ricchezza

della sua vita interiore di riversarsi all'esterno, di esprimersi attraverso l'azione nel mondo esterno. Finché, sfogliando il suo libro magico, si imbatte nel simbolo dello Spirito della Terra, e, come d'improvviso:

Già mi sono cresciute, lo sento, le forze,
già ardo come per vino nuovo.
Sento il coraggio di affrontare il mondo,
di reggere alle pene terrene, alle gioie terrene,
di contrastare le bufere, di
non tremare allo schianto del naufragio.
(462-467)

Egli invoca lo Spirito della Terra e quando questo appare, proclama la propria affinità con lui: lo spirito, però, si beffa di Faust e delle sue aspirazioni cosmiche e gli consiglia di cercarsi uno spirito più vicino alla sua reale dimensione. Prima di scomparire dalla visione faustiana, lo Spirito della Terra gli lancia un epiteto derisorio che avrà enorme risonanza nella cultura dei secoli a venire: *Übermensch*, «Superuomo». Si potrebbero scrivere interi volumi dedicati alle metamorfosi subite da questo simbolo: ma qui si porrà l'accento sul contesto morale e metafisico in cui esso appare per la prima volta. Goethe dà origine all' *Übermensch* non tanto per esprimere la fatica titanica sostenuta dall'uomo moderno, quanto per suggerire che gran parte di quella fatica è inutile. In sostanza, lo Spirito della Terra goethiano chiede a Faust perché non si sforzi piuttosto di diventare un *Mensch* — un autentico essere umano.

I problemi di Faust non sono solo suoi, ma incarnano quelle più violente tensioni da cui era scossa tutta la società europea negli anni che precedettero la Rivoluzione francese e la rivoluzione industriale. La divisione sociale del lavoro nell'Europa agli albori della modernità, dal Rinascimento e dalla Riforma fino al tempo di Goethe, ha dato vita ad un'ampia categoria, relativamente indipendente, di produttori di cultura e di idee. Questi specialisti dell'arte e delle scienze, del diritto e della filosofia hanno generato,

nel corso di tre secoli, una cultura moderna brillante e dinamica. Eppure, il concreto dato di fatto della divisione del lavoro, che pure ha consentito a questa cultura moderna di nascere e svilupparsi rigogliosamente ha anche fatto sì che le sue nuove scoperte e prospettive, la sua potenziale ricchezza e fecondità, rimanessero separate dal mondo esterno.... Faust è partecipe, favorendone anzi il processo generativo, di una cultura che ha dischiuso all'uomo una varietà e una profondità di desideri e di sogni capaci senz'altro di infrangere le frontiere classiche e medioevali. Al contempo, però, rimane parte integrante di una società chiusa e stagnante che è ancora fossilizzata in forme sociali medioevali e feudali: ne è esempio la specializzazione di matrice corporativa, che tiene isolati lui e le sue idee. In quanto propugnatore di una cultura dinamica all'interno di una società stagnante, Faust è scisso, tra vita interiore e vita esteriore. Nei sessanta anni che Goethe impiegherà per terminare il *Faust*, gli intellettuali moderni escogiteranno modi nuovi e sorprendenti per spezzare il proprio isolamento. L'occidente in questi anni assisterà alla nascita di una diversa suddivisione sociale del lavoro e — con essa — all'instaurarsi di nuovi rapporti — rapporti rischiosi e, come avremo modo di vedere, tragici — tra il pensiero e la vita politica e sociale.

La lacerazione propria del Faust di Goethe su cui mi sono soffermato è molto diffusa nella società europea e costituirà una delle fonti primarie del romanticismo internazionale, benché trovi poi risonanza particolare nei paesi socialmente, economicamente e politicamente «sottosviluppati». Gli intellettuali tedeschi del tempo di Goethe furono i primi a considerare tale la loro società non appena ebbero modo di confrontarla con l'Inghilterra, la Francia e l'America in espansione. In qualche caso, questo identificarsi con una realtà di «sottosviluppo» costituì un motivo di vergogna, in qualche altro (come nel caso dell'espressione conservatrice del romanticismo tedesco) motivo di orgoglio, più spesso un'instabile commistione di entrambi: commistione che in seguito ricorrerà nella Russia del diciannovesimo secolo, su cui comunque ci soffermeremo dettagliatamente più avanti. Nel ventesimo secolo, certi intellettuali del Terzo mondo, propugnatori di esperienze

culturali d'avanguardia in società arretrate, hanno sperimentato la lacerazione faustiana con particolare intensità. La loro angoscia interiore ha spesso ispirato visioni, azioni e creazioni rivoluzionarie — come accade al Faust di Goethe sul finire della Seconda Parte. Altrettanto spesso, tuttavia, ha condotto soltanto ai vicoli ciechi della vanità e della disperazione — proprio come accade a Faust, all'inizio, nelle solitarie profondità della «Notte».

Mentre Faust veglia nella notte, l'abisso scavato nella sua interiorità si fa più cupo e profondo finché, alla fine, egli decide di suicidarsi, di seppellirsi una volta per tutte in quella tomba in cui si è ormai identificato il suo spazio interiore. Afferra un calice di veleno, ma proprio nel momento della negazione più radicale, Goethe lo soccorre inondandolo di luce e di affermazione. La stanza trema tutta, da fuori giunge uno scampanio assordante, il sole sorge mentre un vasto coro di angeli erompe in un canto: è la domenica di Pasqua. «Cristo è risorto, dal grembo di putredine!» cantano gli angeli, «Liberatevi in letizia da quel che v'incatena!». Il canto degli angeli si leva alto nel cielo, il calice scivola dalle labbra del condannato ed egli è salvo. Questo miracolo ha sempre dato alla maggioranza dei lettori l'impressione di un mero espediente, un arbitrario *deus ex machina*, ma in realtà rimanda ad una figura più complessa di quel che sembra. Non è Gesù Cristo a salvare il Faust di Goethe, che deride il contenuto esplicitamente cristiano di quel che ode. E' qualcos'altro che lo colpisce:

eppure queste voci consuete alla mia infanzia
tornano ancora a richiamarmi in vita.
(769-770)

Queste campane, come le visioni, i suoni e le sensazioni, apparentemente casuali ma piene di luce, che Proust e Freud analizzeranno un secolo più tardi, mettono Faust in contatto con un'età della sua vita ch'egli aveva completamente dimenticata, l'infanzia. Nella sua mente si spalancano i cancelli della memoria, ondate di sentimenti perduti lo investono, scorrendo rapidamente — amore, desiderio, tenerezza, unità — ed egli è risucchiato negli

abissi di un mondo infantile che la sua piena maturità gli ha imposto di dimenticare. Come un uomo che sta per affogare e rinuncia a lottare per abbandonarsi ai flutti, Faust si è involontariamente dischiuso all'intera dimensione perduta del suo essere, venendo così a contatto con le fonti di energia che sono in grado di rigenerarlo. Nel momento stesso in cui rammenta che nella sua infanzia le campane di Pasqua lo facevano piangere di gioia e di struggimento, si accorge che le lacrime sono tornate a rigargli il viso, per la prima volta da quando è diventato adulto. Ora il fiotto diventa una piena e Faust può riemergere dall'antro del suo studio al fulgore primaverile del sole, dove, finalmente a contatto con le sorgenti primarie del suo sentire, è pronto ad iniziare una nuova vita nel mondo di fuori⁷.

Questa parte della rinascita di Faust, composta nel 1799 o nel 1800 e pubblicata nel 1808, costituisce una delle vette più alte del romanticismo europeo. (Il *Faust* di Goethe raggiunge spesso queste vette, e noi ne analizzeremo alcune). E' facile vedere come questa scena prefiguri alcune delle grandi acquisizioni dell'arte e del pensiero modernisti del ventesimo secolo: i nessi più ovvi rimandano a Freud, a Proust e ai loro svariati seguaci. Comunque, può non riuscire chiaro che cosa abbia a che fare la riscoperta del mondo infantile da parte di Faust con il nostro tema centrale, e cioè con il tema centrale del *Faust*, Seconda Parte: la modernizzazione. Anzi, a dire il vero, molti scrittori del diciannovesimo e del ventesimo secolo sarebbero propensi ad interpretare l'ultima metamorfosi faustiana e il ruolo di animatore industriale che vi è collegato come l'autentica negazione della libertà emozionale che egli ha scoperto in quella prima parte. L'intera tradizione radical-conservatrice, che da Burke passa attraverso D.H. Lawrence, vede nello sviluppo industriale una recisa negazione dello sviluppo emotivo⁸. Nella visione di Goethe, invece, i progressi fatti segnare nella sfera della psiche dall'arte e dal pensiero romantici — e in particolare la riscoperta dei sentimenti infantili — possono liberare nell'uomo tremende energie, che a loro volta poi producono gran parte del vigore e dell'intraprendenza utili al progetto di ricostruzione sociale. Di conseguenza, l'importanza per l'evoluzione

di Faust — e del *Faust* — della scena delle campane rispecchia l'importanza del progetto romantico di liberazione della psiche all'interno del processo storico di modernizzazione.

Sulle prime, Faust è eccitato all'idea di tornare nel mondo. E' Pasqua e migliaia di persone stanno uscendo a frotte dalle porte della città per andare a godersi un po' di sole. Faust si immerge nella folla — una folla che, da quando è adulto, ha sempre evitato — e si sente rinvigorito dalla sua animazione, dal colore e dalla varietà umana. Ci offre una incantevole celebrazione lirica (903-940) della vita: della vita della natura in primavera, della vita divina nella Resurrezione Pasquale, della vita umana e sociale (e, cosa ancor più sorprendente, della vita dei ceti inferiori oppressi) nella comune euforia della festa; e della propria vita emotiva nel suo ritorno all'infanzia. In quel momento egli avverte l'esistenza di un legame tra le sue sofferenze e le sue lotte di natura esoterica, vissute al chiuso di una stanza e le sofferenze e le lotte della misera popolazione urbana, composta di lavoratori, che gli brulica attorno. In breve, da questa folla si staccano alcuni singoli individui che, benché da anni non vedano Faust, lo riconoscono immediatamente, lo salutano affettuosamente e si fermano a conversare con lui, abbandonandosi ai ricordi. I loro ricordi ci rivelano un'altra dimensione nascosta della vita di Faust. Apprendiamo infatti che il Dottor Faust iniziò la propria carriera come medico, e medico era anche suo padre, che esercitava la professione occupandosi dell'igiene e della sanità pubblica tra la povera gente di quello stesso quartiere. Sulle prime, egli è felice di ritrovarsi nella sua vecchia zona ed è grato alle persone con cui è cresciuto per i loro buoni sentimenti, ma ben presto si sente mancare il cuore: non appena i ricordi gli si riaffollano alla mente, rammenta anche il motivo per cui abbandonò la vecchia casa paterna. Era infatti giunto alla conclusione che l'opera compiuta da suo padre era il pasticcio di un incompetente. Esercitando la professione medica come se fosse un'arte minore medioevale tramandata di padre in figlio, essi procedevano a tentoni brancolando nel buio; sebbene la gente li amasse, egli è certo di aver ucciso insieme con il padre più persone di quante ne avessero salvate e il senso di colpa che ha

rimosso si riaffaccia. D'improvviso ricorda che fu proprio per sottrarsi a quella funesta eredità che smise di esercitare la sua professione tra la gente e si dedicò ad una solitaria ricerca intellettuale, a quella ricerca che lo ha condotto tanto alla conoscenza quanto ad un progressivo isolamento, e che la notte precedente lo ha spinto sull'orlo del suicidio.

Faust ha iniziato la giornata con una nuova speranza, ma solo per sentirsi sprofondare in una nuova forma di disperazione. Sa di non potersi rifugiare negli agi claustrali della casa della sua fanciullezza, benché sappia anche di non potersi lasciar trascinare lontano da casa come è accaduto in tutti quegli anni. Sente il bisogno di creare un rapporto tra la solidità e il calore di una vita vissuta in mezzo alla gente — la vita quotidiana trascorsa nell'alveo di una comunità concreta — e la rivoluzione intellettuale e culturale che ha avuto per teatro la sua mente. È il tempo del suo lamento divenuto celebre: «Dentro il cuore, ah, mi vivono due anime...». Egli non può continuare a vivere come uno spirito privo di corpo, audace e geniale, in uno spazio vuoto; ma non può nemmeno continuare a vivere in modo acritico nel mondo che ha abbandonato. Deve entrare a far parte della società in un modo che permetta al suo spirito avventuroso di spiccare il volo e di crescere. Sarà però necessario l'intervento delle potenze sotterranee per comporre queste polarità e compiere una simile opera di sintesi.

Se Faust vorrà realizzare la sintesi cui aspira, dovrà assumere tutto un nuovo ordine di paradossi, paradossi che sono d'importanza cruciale per la struttura della moderna psiche non meno che per quella della moderna economia. Il Mefistofele di Goethe si materializza come il signore di tali paradossi, in una complicazione moderna del suo tradizionale ruolo cristiano di maestro di menzogna. Nell'ambito di un'ironia tipicamente goethiana, egli appare a Faust proprio nel momento in cui Faust si sente più vicino a Dio. Faust è tornato nel suo solitario studio ancora una volta per meditare sulla condizione umana. Apre la Bibbia all'inizio del Vangelo secondo Giovanni: «In principio era la Parola». Ritiene quest'inizio inadeguato ad abbracciare tutto l'universo, cerca un'alternativa e alla fine decide e scrive il nuovo

inizio: «In principio era l'*Azione!*». Lo esalta l'idea di un Dio che si definisca attraverso l'azione, attraverso l'atto originario della creazione del mondo; si accende di entusiasmo per lo spirito e la potenza di questo Dio e si dichiara pronto a riconsacrare la sua vita ad azioni creative legate alla sfera mondana. Il suo Dio sarà il Dio del Vecchio Testamento, del Libro del Genesi, che si definisce e palesa la propria divinità attraverso la creazione del cielo e della terra⁹.

E a questo punto, per catalizzare il significato della nuova rivelazione di Faust e dargli il potere di imitare il Dio che si è raffigurato, che appare il diavolo. Mefistofele spiega che la sua funzione è quella di impersonare il lato oscuro non solo della creatività, ma della stessa divinità. Egli chiarisce il significato recondito del mito giudaico-cristiano della creazione: come può Faust essere così ingenuo da credere che Dio abbia realmente creato il mondo «dal nulla»? In realtà, nulla nasce da nulla; è solo in virtù di «tutto quello che voi chiamate peccato, distruzione, male», che è in grado di realizzarsi ogni forma di creazione. (La stessa creazione del mondo fatta da Dio «contendeva alla Madre Notte l'antico rango e territorio»). E dunque, afferma Mefistofele,

Sono lo spirito che sempre dice no.
Ed a ragione. Nulla
c'è che nasca e non meriti
di finire disfatto...

E tuttavia, nello stesso tempo, egli è «parte della forza che vuole sempre il male e opera sempre il bene» (1335 ss.). Paradossalmente, proprio come la volontà e l'azione creativa di Dio risultano distruttive su un piano cosmico, così la brama di distruzione manifestata dal diavolo si rivela, alla fine, creativa. Solo qualora sia disposto ad agire in combutta con queste potenze distruttive e per loro tramite, Faust sarà in grado di creare qualcosa nel mondo: e infatti è solo operando insieme con il diavolo e perseguendo «nient'altro che il male» che potrà infine raggiungere

la comunione con Dio e «produrre il bene». La via del paradiso è lastricata di cattive intenzioni. In passato, Faust ha desiderato intensamente attingere alle fonti di ogni atto creativo: in quel momento, invece, è faccia a faccia con chi ha la prerogativa di distruggere. I paradossi si fanno sempre più vistosi: non sarà in grado di creare nulla, a meno che non sia disposto a rinunciare a tutto, ad accettare il fatto che tutto ciò che è stato creato fin lì — e, anzi, tutto quello che egli potrà eventualmente creare in futuro — debba essere distrutto per lastricare il cammino verso una creazione superiore. Questa è la dialettica che l'uomo moderno deve abbracciare per vivere e progredire, ed è anche la dialettica che presto coinvolgerà e scuoterà l'intero sistema dell'economia, dello stato e della società moderni¹⁰.

I timori e gli scrupoli di Faust sono forti. Anni prima, rammenta, egli non solo abbandonò l'esercizio della professione medica ma si ritirò da ogni attività pratica perché sia lui che suo padre stavano involontariamente uccidendo della gente. Il messaggio di Mefistofele è che non ci si deve sentire responsabili per le vittime della creazione, che rientrano nell'ordine naturale delle cose. Ed aggiunge che si deve accettare l'energia distruttiva come un aspetto della propria parte di creatività divina e che è possibile sbarazzarsi del proprio senso di colpa e agire liberamente. E che non occorre più lasciarsi inibire dal quesito morale: «Devo farlo?». Fuori, sulla strada aperta della crescita interiore, l'unico quesito d'importanza vitale è: «Come farlo?». Innanzi tutto, Mefistofele mostrerà a Faust il come; in seguito, vivendo e maturando, l'eroe imparerà a farlo da solo.

E come farlo? Mefistofele fornisce qualche sommaria indicazione:

Diamine, mani e piedi, è chiaro,
testa, e didietro sono tuoi
ma tutto quello che mi godo
forse per questo è meno mio?
Se io mi pago sei stalloni
non sono mie le loro forze?

Corro, eccomi un vero uomo, come
ventiquattro ne avessi, di gambe.
(1820-1828)

Il denaro agirà come uno degli intermediari più importanti, secondo la definizione di Lukàcs: «denaro come un prolungamento dell'uomo, una forza sugli uomini e sulle circostanze»; «prolungamento magico del raggio d'azione dell'uomo per opera del denaro». A questo punto pare ovvio che il capitalismo risulti una delle forze essenziali per l'evoluzione faustiana¹¹. Tuttavia, emergono qui diversi temi mefistofelici che si spingono molto oltre la sfera dell'economia capitalistica. In primo luogo, l'idea evocata nella prima quartina che il corpo e la mente degli uomini, nonché tutte le loro capacità, sono destinati a venire *utilizzati*, volta a volta come strumenti per un'applicazione immediata o come risorse per uno sviluppo di più ampio respiro. Corpo e anima verranno infine usati in modo che se ne ricavi il massimo profitto: non in denaro, bensì in esperienza, vigore, vita vissuta, azione, creatività. Faust sarà ben lieto di usare il denaro (che gli fornirà Mefistofele) per perseguire questi scopi, tuttavia l'accumulazione capitalistica in sé e per sé non rientra nelle sue aspirazioni. Egli si trasformerà sì in una sorta di simbolico capitalista, ma il suo capitale, quel capitale che metterà incessantemente in circolazione e cercherà continuamente di aumentare, sarà costituito dalla sua stessa persona. Questo fatto renderà i suoi disegni oscuri ed ambigui proprio in tutti quegli aspetti che certo non sono tali nell'accezione primaria di capitalismo. Di conseguenza, Faust dichiara:

...il mio animo
non dovrà chiudersi a nessuna sofferenza
e di quanto ebbe in sorte l'intera umanità
voglio godere nel profondo di me stesso,
nella mia mente accogliere le sommità e gli abissi,
stringere nel mio cuore il suo bene e il suo male
e così dilatare nel suo essere il mio
e come essa, alla fine, anch'io schiantarmi.

(1768-1775)

Abbiamo qui un'economia emergente della crescita interiore in grado di trasformare anche la più rovinosa perdita umana in una fonte di miglioramento e di progresso a livello psichico.

Le idee di Mefistofele in campo economico sono più grossolane, più convenzionali, più vicine alla crudezza della reale economia capitalistica. Ma non c'è nulla di intrinsecamente borghese nelle esperienze che egli vuole che Faust acquisisca. La quartina dei «sei stalloni» sta ad indicare che il bene più prezioso, secondo il punto di vista mefistofelico, è la *velocità*. Prima di tutto la velocità ha molti vantaggi: chiunque voglia compiere grandi cose nel mondo deve necessariamente spostarsi velocemente da una parte all'altra. Al di là di ciò, comunque, la velocità ha un'emanazione di marca spiccatamente sensuale: più rapidamente Faust potrà «correre avanti», più giungerà vicino ad essere un «vero uomo», più maschio, più seduttore. Questa equazione tra denaro, velocità, sesso e potere è ben lungi dall'essere prerogativa esclusiva del capitalismo. E ugualmente fondamentale per le mistiche collettivistiche del socialismo del ventesimo secolo e per le varie mitologie populiste del Terzo Mondo: gli enormi cartelloni e i gruppi scultorei siti nelle pubbliche piazze mentre evocano intere folle in movimento, con i loro corpi tesi ed ansimanti sorgono all'unisono per travolgere un Occidente logoro e in declino. Queste aspirazioni appartengono alla modernità in senso lato, senza alcun riguardo per l'ideologia in nome della quale ha luogo la modernizzazione. Moderne in senso lato sono anche le esortazioni di Faust a servirci di ogni parte di noi stessi, e di qualsiasi altra persona, per spingere noi stessi e gli altri il più avanti possibile.

Qui sorge un problema ancor più generalmente moderno: qual è, in definitiva, la nostra ultima meta? Ad un certo punto, proprio quando propone il suo patto, Faust avverte che la cosa più essenziale è tenersi in movimento: «Quando io mi fermi, essere lo schiavo tuo o di un altro, che importa!» (1692-1711); è intenzionato a consegnare la sua anima al diavolo nello stesso istante in cui deciderà di fermarsi, anche per appagamento. Egli gioisce all'idea di

poter «precipitare nel fremito del tempo, nel roteare degli eventi» e afferma che quel che importa è il processo, non il risultato: «Solo se non ha requie, l'uomo impegna se stesso» (1755-1760). Eppure, pochi istanti più tardi, si pone il problema di quale tipo di uomo sta cercando di essere. Deve esistere una qualche sorta di fine supremo per la vita umana: e

Che sono io allora, se non mi è possibile
salire a quel vertice umano
cui tutti i sensi tendono?
(1802-1805)

Mefistofele gli risponde nel suo tipico modo criptico ed ambiguo: «Tu sei, in fondo... quel che sei». Faust nel suo cammino porterà con sé e per il mondo questa ambiguità.

Seconda metamorfosi: l'Amante

Per tutto il corso del diciannovesimo secolo, la «tragedia di Gretchen» che conclude la Prima Parte del *Faust* è stata considerata il nucleo centrale dell'opera ed è stata subito canonizzata nonché ripetutamente celebrata come una delle più grandi storie d'amore di tutti i tempi. I lettori e gli spettatori contemporanei, tuttavia, sono inclini a mostrarsi piuttosto^ scettici ed insofferenti nei confronti di questa storia proprio per alcuni di quegli stessi motivi per cui i nostri antenati l'amarono: l'eroina di Goethe sembra semplicemente troppo buona per essere vera, o per destare interesse. La sua spontanea innocenza ed il suo immacolato candore appartengono più al mondo del melodramma sentimentale che a quello della tragedia. Per parte mia, vorrei dimostrare che il personaggio di Gretchen è, in realtà, più dinamico, interessante e genuinamente tragico di in realtà, più dinamico, interessante e genuinamente tragico di quanto non sia stato usualmente compreso. Sono convinto che la sua profondità e il suo vigore si staglieranno più netti, se concentreremo la nostra attenzione sul

Faust di Goethe inteso come storia, e tragedia, dello sviluppo. Tre risulteranno alla fine i protagonisti di questo segmento della tragedia: la stessa Gretchen, Faust e il «piccolo mondo» — il mondo chiuso della cittadina devotamente religiosa da cui proviene Gretchen. Era lo stesso mondo dell'infanzia di Faust, quel mondo con il quale, nella sua prima metamorfosi, non era riuscito ad armonizzare, benché, proprio in coincidenza con la sua disperazione più profonda, fossero state le sue campane a riportarlo alla vita: il mondo che nella sua metamorfosi estrema egli distruggerà completamente. In quel momento, durante la sua seconda metamorfosi, Faust riuscirà invece ad affrontare quel mondo in modo attivo, ad interagire con esso, scuotendo al tempo stesso Gretchen e spingendola verso le forme di azione e interazione a lei più congeniali. La loro relazione dramatizzerà il tragico impatto — esplosivo ed implosivo ad un tempo — tra un mondo tradizionale e i desideri e le sensibilità moderni.

Prima di riuscire a comprendere appieno la tragedia che si compie alla fine della storia, occorre cogliere una marca ironica di fondo che pervade fin dall'inizio questa vicenda: operando in combutta con il diavolo, e per suo tramite, Faust diventa un uomo davvero migliore. Il modo in cui Goethe fa sì che ciò avvenga, merita di essere sottolineato. Come molti uomini e donne di mezz'età che vivono una sorta di rinascita, Faust sulle prime interpreta il suo nuovo vigore come un vigore di natura sessuale: quella della vita erotica è la prima sfera in cui impara a vivere e ad agire. Dopo un po' di tempo trascorso in compagnia di Mefistofele, Faust diviene radioso e affascinante. Alcuni dei mutamenti si verificano grazie all'ausilio di qualche artificio: abiti eleganti e vistosi (egli non si è mai curato del proprio aspetto; tutte le sue rendite finora sono state spese in libri ed apparecchiature) e droghe provenienti dalla Cucina della Strega che fanno sembrare e sentire Faust più giovane di trent'anni. (Quest'ultima voce rivestirà particolare significato per coloro — si tratta soprattutto di persone di mezz'età — che hanno vissuto gli anni Sessanta).

Oltre a ciò, lo status e il ruolo di Faust all'interno della società mutano in misura significativa: provvisto di facili guadagni e di

libertà di movimento, egli è finalmente in grado di abbandonare la vita accademica (come afferma di aver sognato di fare per anni) e di muoversi disinvoltamente per il mondo, straniero errante, di bell'aspetto: e il suo stato di autentica emarginazione fa di lui una figura misteriosa e romanzesca. Tuttavia il più importante dei doni del diavolo è anche il meno artificiale, il più profondo e duraturo: egli incoraggia Faust ad «avere fiducia in se stesso»; una volta appresa quest'arte, Faust traboccherà di fascino e faccia tosta, qualità che, unite al suo talento ed al suo naturale vigore, basteranno a far cadere le donne ai suoi piedi. I moralisti vittoriani, come Carlyle e G.H. Lewis (il primo grande biografo di Goethe nonché amante di George Eliot) hanno arricciato il naso di fronte a questa metamorfosi ed hanno esortato i loro lettori ad accettarla coraggiosamente in vista della trascendenza finale. Ma l'opinione personale di Goethe sulla trasformazione di Faust è di gran lunga più positiva. Faust non si accinge a trasformarsi in un Don Giovanni, come Mefistofele lo esorta a fare ora che ne possiede il fascino, il denaro e i mezzi. E' una persona troppo seria per giocare con corpi ed anime, propri o altrui, ed anzi, a dire il vero, è perfino più serio di prima, poiché il campo dei suoi interessi si è esteso. Dopo una vita di egoismo sempre più cieco, egli scopre improvvisamente il proprio interesse per gli altri, e si sente aperto al loro modo di sentire ed alle loro esigenze, disponibile non solo al sesso ma anche all'amore. Se non riusciamo a scorgere l'autentica e mirabile crescita umana che Faust porta a compimento, non riusciremo neanche a comprendere il costo che tale crescita ha comportato sul piano umano.

In prima battuta, avevamo incontrato un Faust intellettualmente distaccato dal mondo tradizionale in cui era cresciuto, ma fisicamente ancora imprigionato nella sua stretta. Poi, grazie alla mediazione di Mefistofele e del suo denaro, egli riusciva a divenire, fisicamente non meno che spiritualmente, libero. Infine, i suoi vincoli con quel «piccolo mondo» risultano decisamente spezzati e Faust può volgersi ad esso con occhiò estraneo, osservarlo nel suo complesso dall'alto della propria prospettiva di uomo emancipato e, per ironia, innamorarsene. Gretchen — la

ragazza che diviene la prima amante di Faust, poi il suo primo amore e infine la sua prima vittima — lo colpisce prima di tutto come simbolo di tutto ciò che di più bello possiede il mondo che egli ha abbandonato e perduto. Resta incantato dalla sua fanciullesca innocenza, dalla sua semplicità di provinciale, dalla sua umiltà cristiana.

C'è una scena (vv. 2679-2804), in cui lui si aggira furtivamente per la sua stanza, la stanzetta linda ma povera di una misera casetta familiare, preparandosi a lasciarle un dono segreto: accarezza i mobili, inneggia alla stanza come ad un «santo luogo», alla casetta come ad «un regno celeste», alla sedia su cui si siede come a un «trono patriarcale».

Come qui attorno respira la pace,
l'ordine, la letizia!
In questa povertà, quanta pienezza!
In questa prigionia, quanta beatitudine!
(2691-2694)

L'idillio voyeuristico di Faust ci crea un disagio quasi insopportabile perché sappiamo — per vie di cui egli in quel momento non può essere a conoscenza — che il suo perfetto omaggio alla stanza di lei (in altri termini, al suo corpo, alla sua vita) fa parte di un più vasto disegno che riguarda quella stanza, costituisce il primo atto di un processo volto inesorabilmente a distruggerla. E non per pura malvagità da parte di Faust: solo distruggendo il pacifico regno della ragazza egli riuscirà a conquistare il suo amore e ad esprimerle il proprio. D'altro canto, Faust non riuscirebbe a sconvolgere il suo mondo, se lei vi si trovasse così perfettamente a suo agio come lui ritiene. Vedremo, infatti, come la ragazza viva insoddisfatta entro i confini di quel mondo, quanto lo era Faust tra le pareti del suo studio, sebbene le manchino le parole per esprimere il proprio scontento finché egli non compare sul suo cammino. Se non soffrisse di questa inquietezza interiore, sarebbe impermeabile alle lusinghe faustiane; nulla egli potrebbe su di lei. Il loro tragico idillio non

avrebbe seguito se essi non mostrassero originariamente di essere due anime gemelle.

Gretchen, entrando, viene colta da uno strano turbamento e accenna fra sé e sé un'ossessiva romanza d'amore e di morte. Poi scopre il dono, vale a dire i gioielli che Mefistofele ha procurato a Faust; li indossa e si rimira allo specchio. Mentre fantastica, in contemplazione di se stessa, scopriamo che è molto più esperta delle cose del mondo di quanto Faust non supponga. Sa tutto degli uomini che fanno ricchi doni alle fanciulle povere: quel che esse diventano dopo e come finisce di solito la storia. Sa, anche, quanto brami ardentemente quel genere di cose la povera gente che la circonda. È parte dell'amara realtà della vita la constatazione che, malgrado l'aria di pio

moralismo che si respira in tutti gli angoli di quella cittadina dalla mentalità così ristretta, l'amante di un uomo ricco gode ancora di maggior considerazione che una santa affamata. «Corrono tutti all'oro, tutti tengono all'oro, ecco. Ah, poveri noi!» (2802-2804). Eppure, malgrado tutta la sua avvedutezza, le sta accadendo qualcosa di reale e di autenticamente importante. Nessuno le ha mai regalato nulla; è cresciuta povera d'affetto non meno che di denaro; non s'è mai ritenuta degna di ricevere doni o delle emozioni che si presume i doni trasmettano. Ora, mentre si guarda allo specchio — forse per la prima volta in vita sua — dentro di lei avviene una sorta di evento rivoluzionario. Tutt'a un tratto impara a riflettere su di sé, intuisce la possibilità di diventare in qualche modo diversa, di cambiare se stessa — di *evolversi*. Se mai aveva sentito suo quel mondo, è certo che d'ora in avanti esso non le si addirà mai più.

Mentre la relazione si sviluppa, Gretchen impara a sentirsi amata e desiderata, sensuale e amorosa, ed è costretta ad elaborare velocemente una nuova coscienza di sé. Si rammarica di non essere intelligente, anche se Faust le dice che non importa, che l'ama per la sua soave dolcezza, «doni massimi che Natura amorosa comparte...». Di fatto, però, Goethe ci mostra come diventi sempre più acuta un istante dopo l'altro, poiché solo mediante l'intelligenza è in grado di controllare i turbamenti emotivi che sta avvertendo.

La sua innocenza (e non soltanto intesa come verginità ma, cosa assai più importante, come ingenuità) non ha più senso di esistere perché lei deve costruirsi e mantenere una doppia vita a dispetto della sorveglianza della famiglia, dei vicini, dei preti e a dispetto anche di tutte le soffocanti pressioni di quel ristretto mondo provinciale. Deve imparare a sfidare la propria coscienza colpevole, una coscienza che ha il potere di ispirare un terrore ben più violento di quello derivato da una qualunque forza esterna. Poiché i suoi nuovi sentimenti urtano con il suo antico ruolo sociale, ella giunge a credere che le sue esigenze siano legittime ed importanti ed a provare una specie nuova di rispetto di sé. L'angelica fanciulla di cui Faust è innamorato scompare sotto i suoi stessi occhi: l'amore la fa diventare adulta.

Per Faust, vederla crescere è eccitante: egli, infatti, non si accorge che la sua crescita è precaria perché non è munita del minimo fondamento sociale e non riceve alcuna comprensione o approvazione che non sia quella dello stesso Faust. Sulle prime, la disperazione di lei assume le sembianze di una frenetica passione amorosa e Faust ne è deliziato, ma ben presto quell'ardore svanisce mutandosi in isteria e questo è al di là delle sue capacità di adattamento. L'ama, ma il suo amore è inserito nel contesto di una vita piena, di cui fanno parte un passato, un futuro e un vasto mondo che è fermamente intenzionato ad esplorare, mentre l'amore che la ragazza nutre per lui non è immerso in alcun contesto, è la sua unica ragione di vita. Costretto a far fronte alla disperata intensità del bisogno di lei, Faust si fa prendere dal panico e lascia la città.

Il primo volo trasporta Faust in un ambiente romantico, «Bosco e Caverna», ove egli medita solitario, in splendidi versi romantici, sulla ricchezza, sullo splendore e sulla generosità della Natura. L'unica cosa che turba la sua serenità in questo luogo è la presenza di Mefistofele, che gli rammenta i desideri che turbano la sua pace. Mefistofele si lancia in una caustica critica della venerazione tipicamente romantica di Faust per la Natura. Questa Natura, asessuata, disumanizzata, depurata di ogni conflitto, predisposta soltanto ad una serena contemplazione, non è che una

vile menzogna. Le pulsioni che lo spingevano verso Gretchen sono autenticamente naturali proprio come ogni elemento di quel paesaggio idillico. Se Faust desidera davvero entrare in comunione con la Natura, farebbe meglio ad affrontare piuttosto le conseguenze umane della sua natura che affiora. Mentre egli compone versi, la donna di cui ha amato la «naturalità» e con la quale ha fatto all'amore, è lontana, sola, senza di lui. Faust si lascia tormentare dal senso di colpa che anzi, in verità, finisce per accrescere, riducendo al minimo l'arbitrio e l'iniziativa di Gretchen nella loro storia.

Goethe si serve di quest'occasione per farci comprendere quanto possa essere auto-protettiva e auto-illusoria una colpevolizzazione emotiva. Se Faust è un individuo assolutamente spregevole, odiato e disprezzato da tutti gli dei, cosa avrebbe mai potuto offrirle di buono? Il diavolo si sostituisce qui, sorprendentemente, alla sua coscienza, e lo riporta nel mondo della responsabilità e della solidarietà umane. Ben presto, tuttavia, egli è nuovamente lontano, impegnato questa volta in un volo più eccitante. Faust arriva a percepire che Gretchen, dandogli tutto quel che poteva, gli ha fatto sentire come indi-

spensabile qualcosa che travalica ciò che in realtà era in grado di offrirgli. Faust, dunque, intraprende con Mefistofele un volo notturno nelle Montagne dello Harz per celebrare la «Notte di Valpurga», un orgiastico Sabba delle streghe. Là Faust possiede donne ben più navigate e impudiche, assume droghe più inebrianti, assaporando il piacere di conversazioni strane e incredibili, che sono veri e propri «viaggi». Questa scena, delizia di avventurosi coreografi e scenografi sin dagli inizi del secolo scorso, costituisce una delle più grandi costruzioni scenografiche di Goethe, e il lettore o lo spettatore, proprio come avviene allo stesso Faust, sono costretti a distrarsi. E' solo sul finire della notte che egli ha una visione sinistra, chiede notizie della ragazza che aveva dimenticata ed è informato del peggio.

Mentre Faust era lontano, pronto a schiudersi a quanto gli si offriva al di là dell'abbraccio di Gretchen, il «piccolo mondo» da cui l'aveva strappata — quel mondo dell'«ordine e della completa

letizia» che lui trovava così dolce — è crollato addosso alla ragazza. Infatti, non appena si sono diffuse le voci sulla sua nuova vita, i suoi vecchi amici e vicini hanno cominciato ad infierire su di lei con barbara crudeltà e furia vendicativa. Udiamo Valentino, suo fratello, un soldatuccio volgare e vanaglorioso, narrare come egli l'avesse un tempo posta su un piedistallo, vantandosi pubblicamente della sua virtù; ora, invece, qualsiasi furfante può ridere di lui che, per questo, la odia dal più profondo del cuore. Man mano che ascoltiamo — e Goethe protrae le sue querele finché non siamo ben certi di averne afferrato il significato — ci rendiamo conto che Valentino non si era mai posto il problema di lei come persona allora, proprio come non se lo pone ora'. Prima Gretchen era un simbolo celeste, ora è un simbolo infernale, ma sempre e comunque un sostegno della sua affermazione sociale e della sua vanità, mai una persona vera e propria: questo pensa Goethe del senso della famiglia all'interno del «piccolo mondo». Valentino assale Faust per la strada, lottano, Faust lo ferisce mortalmente (grazie all'aiuto di Mefistofele) e fugge per salvare la vita. Con il poco fiato che gli resta, Valentino impreca oscenamente contro la sorella, incolpandola della propria morte e incitando i concittadini a linciarla. Di lì a poco, muore la madre della ragazza e di nuovo la colpa ricade su di lei (in questo caso, il colpevole è Mefistofele, ma né Gretchen né i suoi persecutori lo sanno). Poi, dà alla luce un bambino — il figlio di Faust — e invoca, piangendo, vendetta. I cittadini, felici di avere a portata di mano un capro espiatorio per quelli che in realtà sono i loro stessi desideri colpevoli, bramano la sua morte. Assente Faust, Gretchen si ritrova completamente priva di protezione, in un mondo ancora feudale in cui non solo lo status sociale, ma la sopravvivenza stessa dipendono dalla protezione di persone più potenti (Faust, naturalmente, ha goduto di un'eccellente protezione per tutto il tempo).

Gretchen si reca alla cattedrale con il suo fardello di sventure, sperando di trovarvi conforto. A Faust, va ricordato, era proprio accaduto questo: le campane della chiesa lo avevano trattenuto dal suo mortale proposito. Ma in quel momento Faust era riuscito a stabilire un rapporto con la cristianità dello stesso tipo di quelli che

poi avrebbe stabilito con qualsiasi altra cosa o con qualsiasi altra persona, compresa la stessa Gretchen: infatti era riuscito a prendere quel che gli serviva per la propria evoluzione lasciando il resto. Gretchen è troppo seria e onesta per poter essere selettiva fino a questo punto. Di conseguenza, il messaggio cristiano, che Faust era riuscito ad interpretare come un segno di vita e di letizia, mette la ragazza di fronte ad un'interpretazione puramente letterale che la lascia annichilita: «Dies irae, dies illa, / Solvet saeculum in favilla» è quel che sente. Tormento e terrore sono tutto ciò che il mondo ha da offrirle; le stesse campane che avevano salvato la vita del suo amante ora scandiscono il suo tragico destino. Sente che la morte è vicina: il suono dell'organo le toglie il respiro, il coro le strugge il cuore con il suo canto, i pilastri la serrano, la volta del soffitto la schiaccia. Con un grido, si accascia al suolo in preda al delirio e alle allucinazioni. Questa scena terrificante (3776-3834), espressionistica nella sua cupa e cruda intensità, equivale in realtà ad un giudizio particolarmente caustico sull'intero mondo gotico, un mondo che gli uomini di pensiero più conservatori, nel secolo a venire, e in particolar modo in Germania, avrebbero eccessivamente idealizzato. Un tempo, forse, la visione gotica può avere offerto all'umanità un ideale di vita e di azione, l'ideale di una tensione eroica verso il paradiso, ma ora, così come ce la presenta Goethe alla fine del diciottesimo secolo, tutto quel che ha da offrire è un peso morto che schiaccia coloro che gli sono soggetti, opprimendo i loro corpi e soffocando le loro anime.

La fine giunge rapidamente: il bimbo di Gretchen muore, lei viene gettata in prigione, processata per omicidio e condannata a morte. In un'ultima, struggente scena, Faust si introduce nella cella della ragazza nel cuore della notte. Sulle prime non ne è riconosciuto: lei lo scambia per il boia e, con un gesto disperato ma terribilmente appropriato, gli offre il suo corpo per il colpo finale. Faust le giura di amarla e insiste perché fugga con lui. Tutto può ancora sistemarsi, deve solo fare un passo fuori della porta e sarà libera. Gretchen è commossa, ma non vuol muoversi: afferma che il suo abbraccio è privo di calore, che lui non l'ama veramente. E in questo c'è qualcosa di vero: pur non desiderando la sua morte,

Faust non intende nemmeno più vivere con lei. Irrefrenabilmente attratto dalle sue nuove dimensioni di esperienza e di azione, è giunto a sentire sempre più come un peso le necessità e i timori di lei. Tuttavia la ragazza non intende fargliene una colpa: anche se Faust la desiderasse sinceramente, anche se potesse indursi a seguirlo: «A che serve fuggire? Quelli mi fanno la posta» (4545). «Quelli» sono dentro di lei. Proprio mentre vagheggia la libertà, l'immagine di sua madre, seduta su di un sasso (la Chiesa? l'abisso?) che scuote la testa, si erge a sbarrarle il cammino. Gretchen resta dov'è e muore.

Faust è torturato dal dolore e dal senso di colpa. In una cupa giornata, in un campo deserto, affronta Mefistofele e insorge contro il destino che le è toccato. Che razza di mondo è quello in cui possono accadere cose simili? In un momento così anche la poesia viene meno: Goethe ha costruito la scena in una prosa rigida e scabra. La prima risposta del diavolo è concisa e crudele: «Perché ti metti (*Gemeinschaft*) con noi se non sai andare fino in fondo? Vuoi volare e soffri di vertigini?». La crescita dell'uomo paga il suo prezzo in termini di vite umane; chiunque vi aspiri deve pagarne il prezzo, e il prezzo è alto. Ma in quel discorso c'è un altro elemento che, benché sembri cinismo puro, risulta alla fine di un certo conforto: «Non è la prima». Se la devastazione e la rovina costituiscono una struttura portante del processo evolutivo umano, Faust è assolto, almeno in parte, dalle sue colpe personali. Che avrebbe potuto fare? Anche se avesse avuto intenzione di accasarsi con Gretchen e di smettere di essere «faustiano» — e ammesso che il diavolo gli avesse consentito di fermarsi (contravvenendo così ai termini originari del loro accordo) — egli non avrebbe mai potuto sentirsi a proprio agio nel mondo di lei. Il suo unico scontro diretto con un rappresentante di quel mondo, Valentino, era sfociato in una rissa mortale. E' evidente che tra un uomo aperto e un mondo chiuso non esiste alcuna possibilità di dialogo.

La tragedia, tuttavia, ha poi un'altra dimensione. Anche ammesso, in un modo o nell'altro, che Faust avesse avuto intenzione di adattarsi al mondo di Gretchen, e vi fosse riuscito, sarebbe stata lei a non aver più, oramai, la volontà e la possibilità di

adattarvisi. Irrompendo in maniera così drammatica nella sua vita, Faust l'ha messa in movimento su un tragitto che apparteneva soltanto a lei. Ma la sua traiettoria era inesorabilmente destinata a concludersi con una tragedia, per motivi che Faust doveva aver previsti: motivi legati al sesso ed alla classe sociale. Anche in un mondo di enclavi feudali, un uomo con molto denaro e non particolarmente legato alla terra, alla famiglia o alla propria attività possiede una libertà di movimento praticamente illimitata. Una donna povera e impegolata con la vita familiare, invece, non ha il minimo spazio in cui muoversi. E' destinata a ritrovarsi alla mercé di uomini che non hanno alcuna pietà per una donna che non sa stare al suo posto. Nel suo mondo piccolo, la pazzia e il martirio finiscono per essere gli unici approdi raggiungibili. Faust, ammesso che tragga qualche insegnamento dal destino di lei, impara che se vuole coinvolgere altre persone per favorire la propria evoluzione, deve assumersi una qualche responsabilità per quanto concerne la loro evoluzione, o altrimenti sarà responsabile della loro triste sorte.

E tuttavia, per essere imparziali nei confronti di Faust, occorre riconoscere che Gretchen è nel profondo votata alla condanna. C'è qualcosa di terribilmente intenzionale nel modo in cui muore, che è effetto di una sua decisione. Forse il suo autoannientamento è folle, ma in esso affiora anche una venatura insolitamente eroica. La volontarietà e l'attivismo insiti nella sua morte non fanno che confermarci ch'ella è ben più di una semplice vittima indifesa del suo amante o della società in cui è vissuta: è un'eroina tragica per virtù soltanto proprie. La sua autodistruzione è un modo per autoevolversi non meno autentico di quello di Faust. Infatti, proprio come lui, tenta di superare le rigide barriere rappresentate dalla famiglia, dalla chiesa, dalla città, da un mondo in cui la cieca devozione e l'annullamento dell'io costituiscono le uniche vie per la virtù.

Tuttavia, mentre la strada intrapresa da Faust per uscire dal mondo medioevale è quella di tentare di creare nuovi valori, la strada di lei è quella di prendere sul serio gli antichi valori, per viverli in maniera realmente coerente. Pur respingendo le

convenzioni sociali del mondo di sua madre in quanto forme ormai vuote, Gretchen comprende ed abbraccia lo spirito che pervade quelle forme: uno spirito di dedizione e di impegno attivi, uno spirito che ha il coraggio morale di rinunciare a qualsiasi cosa, anche alla vita, per la fede nei suoi convincimenti più profondi e più cari. Faust lotta contro quel vecchio mondo, il mondo da cui si è emancipato, trasformandosi in un nuovo tipo di persona, una persona che si conosce bene e sa farsi valere, e anzi, per meglio dire, che *diventa* se stesso mediante un processo ininterrotto ed infinito di autoespansione. Gretchen si scontra altrettanto radicalmente con quel mondo affermando le sue più nobili qualità umane: pura concentrazione ed impegno dell'individuo in nome dell'amore. Il suo cammino è sicuramente più bello, ma quello di Faust si rivela, alla fine, più fruttuoso, perché è in grado di aiutare l'individuo a sopravvivere, a porsi a confronto con l'antico mondo con sempre maggior successo, man mano che il tempo passa.

Alla fine, è proprio questo vecchio mondo l'autentico protagonista della tragedia di Gretchen. Quando Marx nel *Manifesto del Partito Comunista* illustra le gesta autenticamente rivoluzionarie compiute dalla borghesia, al primo posto nel suo elenco figura l'aver «distrutto tutte le condizioni di vita feudali, patriarcali, idilliche». La Prima Parte del *Faust* si svolge in un momento in cui, dopo secoli, questa condizione feudale e patriarcale della società sta gradualmente venendo meno. La grande maggioranza delle persone vive ancora in «piccoli mondi» simili a quello di Gretchen, mondi che, come abbiamo visto, sono ancora abbastanza terrificanti. Ciononostante, questi piccoli insediamenti alveolari stanno cominciando a scricchiolare: prima di tutto attraverso il contatto con esplosivi personaggi «ai margini» che provengono da fuori — Faust e Mefistofele, pieni di denaro, di sensualità e di idee, rappresentano i classici «agitatori esterni», così cari alla mitologia conservatrice — ma, cosa più importante, attraverso un processo implosivo provocato dalla pericolosa evoluzione interiore che i loro figli, Gretchen ne è esempio, stanno subendo. La loro risposta draconiana al travimento sessuale e spirituale di Gretchen è, di fatto, la dichiarazione che essi non si

adegueranno alla volontà di cambiamento dei loro figli. Coloro che verranno dopo Gretchen ne trarranno una morale: laddove lei è rimasta per morire, loro se ne andranno per vivere. Nei due secoli che intercorrono tra l'epoca di Gretchen e la nostra, migliaia di «piccoli mondi» si svuoteranno, trasformandosi in gusci vuoti, mentre i giovani che ne fanno parte prenderanno la via delle grandi città, delle frontiere aperte, di nuovi paesi, in cerca della libertà di pensare, di amare e di crescere. Ironicamente, dunque, la distruzione di Gretchen compiuta dal piccolo mondo risulterà alla fine una fase essenziale del processo di distruzione del piccolo mondo stesso. Riluttante ad evolversi od incapace di farlo insieme con i suoi figli, la città chiusa si trasformerà in una città fantasma. Saranno quindi i fantasmi delle sue vittime a ridere per ultimi¹².

Il nostro secolo è stato prolifico nel costruire immagini idealizzate della vita nelle piccole città legate alla tradizione. La più popolare ed autorevole di tali immagini è quella elaborata in *Gemeinschaft und Gesellschaft* da Ferdinand Tönnies (1887). La tragedia goethiana di Gretchen ci offre quello che molto probabilmente è il ritratto più devastante di tutta la letteratura di una *Gemeinschaft*. Questo ritratto dovrebbe imprimere per sempre nelle nostre menti la crudeltà e la brutalità di tante tra le forme di vita che il processo di modernizzazione ha spazzate via. Finché il destino di Gretchen resterà impresso nella nostra memoria, saremo immuni da qualunque struggimento nostalgico nei confronti dei mondi che abbiamo perduti.

Terza metamorfosi: l'evoluzione

La maggior parte delle interpretazioni e degli adattamenti del *Faust* di Goethe termina con la fine della Prima Parte. Dopo la condanna e la redenzione di Gretchen, l'interesse umano tende ad affievolirsi. La Seconda Parte, scritta tra il 1825 e il 1831, contiene un gioco intellettuale molto brillante, la cui vita resta però soffocata sotto un pesante manto allegorico. Per più di 5.000 versi non accade quasi nulla. E' solo nel Quarto e Quinto Atto che le energie

drammatiche e umane si risvegliano portando all'apice e poi a compimento la storia di Faust. È lì che Faust subisce quella che definirò la sua terza ed ultima metamorfosi. Nella sua prima fase, come s'è visto, egli viveva solo, immerso nei suoi sogni. Nel secondo periodo, intrecciava la sua esistenza a quella di un'altra persona ed imparava ad amare. Ora, nella sua ultima reincarnazione, pone il suo personale spirito di iniziativa in rapporto con le forze economiche e sociali che guidano il mondo: impara insomma a costruire e a distruggere. Allarga l'orizzonte del suo essere dalla sfera privata a quella pubblica, dall'intimità all'attivismo, dalla comunione all'organizzazione. Schiera tutti i suoi poteri, contro la natura e la società; si sforza di mutare non solo la propria vita, ma anche quella di ogni altro individuo. In definitiva, scopre un sistema per agire efficacemente contro quel mondo patriarcale e feudale: costruire un ambiente sociale radicalmente nuovo che sarà in grado di privare di significato il vecchio mondo o di demolirlo.

L'ultima metamorfosi di Faust comincia in un momento di grave impasse. Lui e Mefistofele si ritrovano soli e privi di meta sul picco frastagliato di una montagna ad abbracciare con sguardo vacuo uno spazio pieno di nuvole. Hanno compiuto viaggi faticosissimi attraversando la storia e la mitologia, hanno esplorato un numero infinito di possibili esperienze, ed hanno finito per ritrovarsi al punto di partenza, se non ancora più indietro, perché si sentono meno vigorosi di quanto non fossero all'inizio della storia. Mefistofele è ancor più abbattuto di Faust perché sembra aver esaurite le tentazioni; fa ogni tanto qualche proposta, ma Faust si limita a sbadigliare. A poco a poco, però, Faust comincia a scuotersi dal suo torpore. Contempla il mare ed evoca liricamente la sua fluttuante maestà, la sua furia primitiva e implacabile, così refrattaria alle opere dell'uomo.

Fin qui, siamo ancora nell'ambito di un tema tipico della malinconia romantica e Mefistofele osserva di malavoglia. Non c'è nulla di originale, ribatte, queste sono sempre state le caratteristiche degli elementi. Ma ecco che Faust improvvisamente scatta furente: perché mai gli uomini dovrebbero lasciare che le

cose continuino ad essere come sono sempre state? Non è forse tempo che l'umanità rivendichi i suoi diritti contro la tirannica arroganza della natura e affronti la furia degli elementi naturali in nome del «libero spirito devoto a ogni diritto?» (10202-10205). Faust ha cominciato ad usare il linguaggio politico in uso negli anni successivi al 1789 in un contesto che nessuno si è mai sognato di considerare politico. E prosegue: è immorale che, malgrado tutta l'enorme energia profusa dal mare, le sue onde si limitino a rotolare avanti e indietro — «e non si è compiuto niente!». Tutto ciò sembra più che naturale a Mefistofele, e sicuramente a gran parte del pubblico di Goethe, ma non a Faust:

Mi potrebbe angosciare fino alla disperazione;
questa vana energia di elementi indomabili.
Qui osa a volo levarsi lo spirito mio su se stesso
Qui vorrei io combattere. Questo vorrei io vincere.
(10218-10221)

La lotta di Faust contro gli elementi appare non meno titanica di quella di Re Lear o, nel caso specifico, di quella di Re Mida che sferza le onde. Tuttavia l'impresa faustiana sarà meno donchisciottesca e più proficua, poiché si avvarrà dell'energia propria della natura e la convertirà nel propellente necessario per quei nuovi fini e progetti della collettività umana che i re dell'antichità avrebbero a malapena potuto sognare.

Mentre la nuova visuale faustiana si rivela ai nostri occhi, vediamo Faust risorgere a nuova vita. Ora, tuttavia, le sue concezioni assumono una forma radicalmente nuova: non più sogni e fantasie, o mere teorie, ma programmi concreti e piani operativi volti a trasformare la terra e il mare. «Ed è possibile!... E subito la mente a creare progetti» (10222 ss). Intanto, il paesaggio circostante si trasforma all'improvviso in un'area edificabile. Egli traccia grandi progetti di bonifica che mirano a sfruttare il mare per le necessità degli uomini: porti e canali artificiali che consentano il transito di navi cariche di merci e di passeggeri; dighe e sbarramenti per un'irrigazione a vasto raggio; prati e foreste, pascoli e giardini,

un'agricoltura intensiva praticata su larga scala; energia idrica per attirare e sostenere le industrie emergenti; ricchi insediamenti, nuovi paesi e città future — e tutto questo da ricavare da una terra arida e desolata in cui gli esseri umani non hanno mai osato vivere. Mentre espone i suoi progetti, Faust si accorge che il diavolo è senza parole, come inebetito. Una volta tanto non ha nulla da dire. Molto tempo prima, Mefistofele aveva evocato l'immagine di una carrozza velocissima come paradigma del modo in cui un uomo deve avanzare nel mondo, ma in quel momento il suo protetto lo ha superato: Faust si propone di far muovere il mondo stesso.

Siamo giunti quasi all'improvviso ad una tappa cruciale nella storia dell'autocoscienza moderna. Stiamo assistendo alla nascita di una nuova divisione sociale del lavoro, di una nuova tendenza, di un nuovo rapporto tra le idee e la vita pratica. Due movimenti storici radicalmente opposti convergono e cominciano a procedere uniti. Un grande principio spirituale e culturale sta fondendosi con la nuova realtà sociale e materiale. L'aspirazione romantica all'evoluzione autonoma dell'individuo, che ha portato Faust così lontano, sta risolvendosi in una forma nuova di avventura romanzesca, nell'opera titanica dello sviluppo economico. Per adattarsi ad una nuova attività, Faust sta trasformandosi in un nuovo tipo di uomo. Nella sua nuova opera, egli realizzerà alcune delle potenzialità più creative e distruttive della vita moderna; si comporterà da perfetto creatore e distruttore, secondo i canoni di quella figura misteriosa e profondamente ambigua che la nostra epoca ha infine chiamato «evolutore».

Goethe sa bene che quello dello sviluppo è necessariamente un problema politico. I progetti di Faust richiederanno non solo una gran quantità di capitali ma anche il controllo di una vasta estensione territoriale e di una moltitudine di persone. Dove procurarsi questo potere? Gran parte dell'Atto Quarto è chiamata a risolvere tale problema. Goethe non sembra a suo agio in questo interludio politico: i suoi personaggi sono per una volta fragili e privi di spessore ed il suo linguaggio manca del vigore e dell'intensità che gli sono usuali. Non si sente di aderire ad alcuna delle opzioni politiche in vigore e vuole esaurire in fretta questa

parte. Le alternative, almeno stando all'Atto Quarto, sono: da una parte un impero multinazionale in via di sfaldamento, che proviene direttamente dal Medioevo, governato da un imperatore che è un uomo piacevole ma anche venale e completamente inetto; dall'altra, in lotta con lui, una banda di pseudo-rivoluzionari assetati soltanto di potere e di denaro, appoggiati dalla Chiesa, che Goethe considera in assoluto la forza più vorace e più cinica. (L'idea della Chiesa come avanguardia rivoluzionaria ha sempre colpito i lettori per la sua inverosimiglianza, ma i recenti avvenimenti verificatisi in Iran stanno ad indicare che Goethe può aver intuito anticipatamente qualcosa).

Non dobbiamo criticare troppo la parodia goethiana della rivoluzione moderna. La sua funzione principale è quella di offrire a Faust e a Mefistofele un comodo fondamento logico per l'accordo politico che stipulano: essi presteranno le loro menti e i loro poteri magici all'imperatore, per aiutarlo a consolidare e a rendere di nuovo efficiente il suo potere. Egli, in cambio, concederà loro diritti illimitati per la valorizzazione dell'intera regione costiera e in più carta bianca per quel che concerne lo sfruttamento di tutta la manodopera di cui hanno bisogno e l'allontanamento di qualsiasi popolazione indigena si trovi sul loro cammino. «Goethe non poteva sperimentare la via della rivoluzione democratica» scrive Lukàcs. Il patto politico stipulato da Faust mostra che in Goethe esisteva la prospettiva di «un'altra via» al progresso, secondo cui «lo sviluppo non ostacolato e grandioso delle forze di produzione avrebbe resa superflua la rivoluzione politica»¹³. Così Faust e Mefistofele aiutano l'imperatore a prevalere, Faust ottiene la concessione e, con grande risonanza, hanno inizio i lavori di sviluppo.

Faust si getta anima e corpo nella sua nuova impresa. Il ritmo di lavoro è frenetico, e brutale. Un'anziana donna, in cui ci imatteremo nuovamente, seduta ai margini dell'area su cui sorge il cantiere, descrive la situazione:

Di giorno, uno strepitio inutile

di servi, di zappe e badili, di colpi.
La notte, certi fuochi in giro:
e, il giorno dopo, c'era una diga.
Ci deve essere voluto sangue di vittime umane:
la notte sentivi lamenti di gente straziata.
Verso il mare, un fiume di fuoco:
e alla mattina c'era un canale.
(11123-11130)

L'anziana donna avverte un che di magico e di miracoloso in tutto ciò ed alcuni commentatori ritengono che Mefistofele debba aver manovrato dietro le quinte perché fosse compiuta così in fretta una mole tanto grande di lavoro. In realtà, tuttavia, in questo progetto Goethe affida a Mefistofele il ruolo più marginale. Le uniche «potenze degli inferi» all'opera in tale circostanza sono infatti quelle della moderna organizzazione industriale. Va anche osservato che il Faust di Goethe, diversamente da alcuni dei suoi successori — soprattutto del ventesimo secolo — non attua alcuna scoperta scientifica o tecnologica di particolare rilievo: i suoi uomini sembrano adoperare gli stessi picconi e le stesse pale in uso da migliaia d'anni a questa parte. Il senso della sua impresa risiede in una utopistica, intensiva e sistematica organizzazione del lavoro. Egli si raccomanda così ai suoi capisquadra e ai suoi sorveglianti, guidati da Mefistofele: «Quanto puoi, fa' venire / in massa operai su operai! Per stimolarli, premia, punisci, / pagali, adescali, spremili!» (11551-11554). Il punto essenziale è non risparmiare niente e nessuno, varcare tutti i limiti: non solo il limite tra la terra e il mare, non solo i tradizionali limiti morali che concernono lo sfruttamento del lavoro, ma perfino il dualismo d'origine tra il giorno e la notte. Tutte le barriere naturali ed umane cadono dinanzi alla corsa alla produzione e alla costruzione.

Faust gode del suo nuovo potere sulla gente: in particolare, si tratta, per usare un'espressione di Marx, del potere sulla forza-lavoro.

Servi, su dai giacigli! Voi tutti!

Che in letizia si veda quello che ho osato imprendere.
Mano agli arnesi, in pugno vanghe e pale!
Il progetto deve essere realizzato subito.

Ha trovato, finalmente, uno scopo rispondente alle sue aspirazioni:

Quello che meditai mi affretto ad adempiere. La voce
di colui che comanda è la sola che conti.
Basta, perché sia compiuta l'impresa più grande, per mille
braccia
una mente unica.
(11501-11510)

Comunque, se impegna duramente i suoi uomini, non risparmia certo se stesso. Se furono le campane della chiesa a trarlo a nuova vita tanto tempo prima, è il rumore delle pale ad animarlo, ora. A poco a poco, mentre l'opera prende forma, vediamo Faust raggiante d'autentico orgoglio. D'altra parte, ha definitivamente raggiunto la sintesi tra il pensiero e l'azione, si è servito della sua mente per trasformare il mondo. Inoltre, ha aiutato l'umanità ad affermare i propri diritti sull'anarchia degli elementi: «E' la gente... che la terra riconcilia con se stessa / che pone confini alle onde / che serra il mare con dure barriere» (11541-11543). E sarà una vittoria collettiva quella che l'umanità potrà celebrare una volta che lo stesso Faust se ne sarà andato. In piedi su una collina artificiale creata dalla mano dell'uomo, egli domina dall'alto l'intero nuovo mondo che ha creato e questo sembra ben fatto. Sa di aver procurato sofferenza a molte persone («Ci deve esser voluto sangue di vittime umane /: la notte sentivi lamenti di gente straziata...»), ma è convinto che sarà proprio la gente comune, la massa dei lavoratori e degli oppressi, a trarre maggior beneficio dalle sue grandi opere. Ha sostituito ad un'economia sterile ed infruttuosa una nuova economia dinamica che «aprirà spazi a milioni e milioni / d'uomini che vi abitino / sicuri no e invece attivi e liberi» (*tàtig-frei*). Si tratta sì di uno spazio fisico e naturale, ma anche di

uno spazio creato mediante un'azione e un'organizzazione di tipo sociale.

Verdi campi fecondi! Uomini e armenti
subito accolti dalla terra appena emersa
avranno sede subito sotto il colle potente
che avrà eretto una gente audace e laboriosa.
Qui, all'interno, un paese di paradiso;
là, fuori, l'onda fino al limite;
e quando eroda a irrompere violenta,
corra unanime un impeto a colmare la breccia.
Sì, mi sono dato tutto a questa idea,
qui la sapienza suprema conclude:
la libertà come la vita
si merita soltanto chi ogni giorno la dovrà conquistare.
E così, circondati dal pericolo, vivono qui il bimbo, l'uomo, il
vecchio, la loro età operosa.
Tanto folto fervore, lo potessi vedere!
In una terra libera fra un popolo libero esistere!
(11565-11580)

Aggirandosi per la terra con i pionieri del suo nuovo insediamento, Faust si sente molto più a suo agio di quanto non si sia mai sentito tra la gente affabile ma di idee troppo ristrette della sua città natale. Questi sono uomini nuovi, moderni, come lo stesso Faust. Emigranti e profughi — provenienti da un centinaio di villaggi e cittadine di stampo ancora medioevale, provenienti insomma dal mondo della Prima Parte del *Faust* — si sono trasferiti lì in cerca di azione, di avventura, di un ambiente in cui essi possano, come lo stesso Faust, essere *tätig-frei*, liberi di agire, liberamente attivi. Si sono riuniti per dar vita ad un nuovo tipo di comunità: una comunità che non prospera fondandosi sulla repressione della libera individualità e mirando alla conservazione di un sistema sociale chiuso, ma piuttosto su di una libera azione comune, costruttiva, volta a proteggere le risorse collettive che mettono ogni singolo individuo in condizione di diventare

tàtig-frei.

Questi uomini nuovi si sentono a casa nella loro comunità e ne sono orgogliosi: sono impazienti di contrapporre la loro volontà e il loro spirito comunitari alla forza del mare, fiduciosi di vincere. In mezzo ad uomini come questi — uomini che ha aiutato a venire in possesso di ciò che gli spetta — Faust può appagare una speranza che ha accarezzato fin da quando ha abbandonato la sfera paterna: appartenere ad una vera comunità, lavorare con e per la gente, usare in concreto la mente in nome di una volontà e di un benessere generali. Di conseguenza il processo di sviluppo economico e sociale produce nuovi modi di autoevoluzione, ideali per gli uomini e le donne che possono crescere in quel nuovo mondo che viene affermandosi. E, infine, offre una patria allo stesso evolutore.

Goethe vede, dunque, il processo di modernizzazione del mondo materiale come una sublime impresa di natura spirituale: il Faust di Goethe, nella sua attività di «evolutore» chiamato a tracciare per il mondo il nuovo cammino da percorrere, costituisce un archetipo dell'eroe moderno. Ma l'evolutore, nella concezione goethiana, è personaggio tragico oltre che eroico. Certo, per comprendere la dimensione tragica, dobbiamo valutare la sua visione del mondo non solo in base a ciò che egli vede — in base insomma agli immensi nuovi orizzonti che schiude all'umanità — ma anche in base a quel che non vede: alle realtà umane che si rifiuta di prendere in considerazione, alle potenzialità che non sopporta di riconoscere. Faust vagheggia, e si impegna a creare, un mondo in cui sia possibile ottenere una crescita personale e un progresso sociale senza costi troppo ingenti in termini umani. Ironicamente, la sua tragedia scaturirà proprio dal suo desiderio di rimuovere la tragedia dalla vita.

Faust contempla, dunque, la sua opera: l'intera regione che si stende ai suoi piedi è stata rinnovata e un'intera nuova società è stata creata a sua immagine. Solo un piccolo appezzamento di terreno lungo la costa rimane com'era prima. È occupato da Filemone e Bauci, una soave coppia di anziani, che è lì da tempo immemorabile. Essi posseggono una casetta sulle dune, una

cappella con una piccola campana e un giardino pieno di tigli. Offrono soccorso e ospitalità ai marinai vittime di naufragi e ai vagabondi. Nel corso degli anni si sono fatti benvolere come l'unica fonte di vita e di gioia in quella terra infelice. Goethe mutua i loro nomi e il loro ruolo dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui questi due personaggi sono gli unici ad offrire ospitalità a Giove e a Mercurio travestiti e sono, conseguentemente, gli unici a salvarsi quando gli dei inondano e distruggono l'intera regione. Goethe, rispetto ad Ovidio, dà ad entrambi una maggior individualità e li colma di virtù tipicamente cristiane: la disinteressata generosità, l'altruistica dedizione, l'umiltà, la rassegnazione. Goethe li arricchisce, inoltre, di un pathos specificamente moderno. Essi costituiscono le prime personificazioni letterarie di una categoria di persone, le cui file sono destinate ad ingrossarsi sensibilmente nel corso della storia moderna: quella delle persone che sono d'impaccio — d'impaccio nel contesto della storia, del progresso, dello sviluppo: persone che vengono etichettate come fuori del tempo e, in quanto tali, eliminate.

Per Faust l'anziana coppia e il loro pezzetto di terra diventano un'ossessione: «... quei vecchi là, dovrebbero andarsene / Vorrei starci io, sotto i tigli / Quei pochi alberi non miei / il dominio del mondo mi guastano... Nell'abbondanza sentire cos'è che ci manca, / questo è il tormento più amaro» (11239-11252). Devono andarsene, devono far spazio a quello che Faust considera il culmine della sua opera: una torre di osservazione, dalla quale lui e i suoi coadiutori possano «aprire ampio corso allo sguardo» per contemplare il nuovo mondo che hanno creato. Egli offre a Filemone e Bauci un risarcimento in contanti oppure una nuova sistemazione in un'altra proprietà. Ma che potrebbero mai farsene del denaro alla loro età? E come si può pretendere che essi, dopo aver vissuto la loro lunga vita interamente lì e lì essersi appressati al termine delle loro esistenze terrene, inizino una nuova vita in qualche altro luogo? È dunque naturale che rifiutino di andarsene. «La resistenza, l'ostinazione / il successo più splendido ti guastano; e anche a costo / di profondo feroce tormento / dovrai stancarti, alla fine, di essere giusto» (11269-11272).

È in questo frangente che Faust commette, in maniera pienamente consapevole, il suo primo atto di malvagità. Convoca Mefistofele e i suoi «Tre Forti» e ordina loro di togliere di mezzo l'anziana coppia. Non vuole assistere all'operazione, né conoscere i particolari di come verrà portata a termine. Gli interessa soltanto il risultato finale: vuole che il terreno, l'indomani mattina, sia sgombro, di modo che si possa dare il via alla nuova costruzione. Si tratta di una malvagità di stile tipicamente moderno: indiretta, impersonale, mediata da organizzazioni complesse e ruoli istituzionali. Mefistofele e la sua squadra speciale tornano nella «notte profonda», con la lieta notizia che l'operazione è stata felicemente compiuta. Faust, con un subitaneo moto d'interesse, chiede dove siano stati portati i due vecchietti e apprende che la loro casetta è stata completamente bruciata e che loro sono stati uccisi. Faust ne è inorridito e indignato, proprio come quando si era reso conto del destino di Gretchen. Protesta di non aver fatto il minimo cenno alla violenza; dà del mostro a Mefistofele e lo caccia via. Il principe delle tenebre, da gentiluomo qual è, si allontana con garbo, ma prima di allontanarsi esplode in una risata. Faust ha finto non solo con gli altri, ma anche con se stesso, di essere in grado di creare un mondo nuovo mantenendo le mani pulite; non è ancora pronto ad assumersi la responsabilità delle umane sofferenze e delle morti necessarie ad aprire il cammino. Prima si è rifiutato di occuparsi di tutto il lavoro sporco connesso allo sviluppo; ora si disinteressa della faccenda e rinnega chi l'ha portata a termine non appena il lavoro è stato eseguito. Sembra che l'autentico processo di sviluppo pur trasformando una terra desolata in un fiorente spazio fisico e sociale, ricrei quella medesima terra desolata nell'intimo dell'«evolutore» stesso. Ecco come si attua la tragedia dell'evoluzione.

Rimane però ancora un elemento misterioso nell'atto malvagio di Faust. In ultima analisi, perché lo compie? Gli servono davvero quel terreno, quegli alberi? Perché la sua torre di osservazione è così importante? E perché quei vecchietti sono così minacciosi? Mefistofele non vede in ciò alcun mistero: «La stessa cosa capita che era già capitata / perché la vigna di Nabòth c'era già

stata» (11286-11287). Quel che vuol dire Mefistofele, nell'evocare il peccato di Re Ahab, dal Libro dei Re 1, 21, è che non c'è nulla di nuovo nella politica annessionistica di Faust: la narcisistica volontà di potere, tanto più smodata in chi più è potente, è la storia più vecchia del mondo. Senz'altro ha ragione: Faust si lascia sempre più prendere la mano dall'arroganza del potere. L'assassinio ha comunque anche un'altra motivazione che non dipende soltanto dalla personalità faustiana, ma da un impulso collettivo, impersonale, che sembra endemico alla modernizzazione: la spinta a creare un ambiente omogeneo, uno spazio totalmente modernizzato, in cui i sembianti e i sentimenti del vecchio mondo siano scomparsi senza lasciare traccia.

Additare questa diffusa esigenza della modernità, vuol dire peraltro soltanto allargare il mistero. Non possiamo non essere solidali con l'odio di Faust per il mondo di derivazione medioevale (Gotico) chiuso, repressivo, maligno in cui è nato — il mondo che ha distrutto Gretchen, che certo non era la prima. Ma a quel punto della vicenda, quando Filemone e Bauci diventano per lui una ossessione, Faust ha già inferto al mondo medioevale (gotico) un colpo mortale: ha infatti inaugurato un nuovo sistema sociale vibrante e dinamico, un sistema orientato verso la libera attività, l'alta produttività, gli scambi a lunga distanza e il commercio internazionale, abbondanza per tutti; ha allevato una classe di lavoratori liberi ed intraprendenti, che ama il suo nuovo mondo, che è pronta a rischiare la propria vita per esso ed è fermamente intenzionata a contrapporre a qualsiasi minaccia il suo spirito e la sua forza comunitari. È chiaro che a quell'epoca non esiste alcun effettivo pericolo di reazione. E allora perché Faust si sente minacciato anche dalla più esile traccia del vecchio mondo? Goethe svela, con straordinaria penetrazione, i più profondi timori latenti nell'evoluto. Quest'anziana coppia, come Gretchen, personifica tutto ciò che di meglio il vecchio mondo ha da offrire. Filemone e Bauci sono troppo vecchi, troppo testardi, e forse perfino troppo stupidi, per adattarsi e spostarsi; eppure sono persone stupende, il sale della terra su cui vivono. E proprio la loro bellezza e la loro nobiltà d'animo rendono Faust tanto inquieto. «E' senza fine, allo

sguardo, il mio regno / ma alle spalle il dispetto mi punge... /». Giunge ad intuire che guardarsi indietro, guardare in faccia il vecchio mondo può essere terrificante: «E se volessi ricrearmi / laggiù, mi sentirei / sotto ombre estranee rabbrivire /». Se egli dovesse fermarsi, qualcosa di oscuro nascosto tra quelle ombre potrebbe raggiungerlo. «Squilla la piccola campana, e io smanio!» (11235-11255).

Quelle campane sono, ovviamente, la voce della colpa e del fato e di tutte le forze fisiche e sociali che hanno distrutto la ragazza che amava: chi può biasimarlo se desidera far tacere per sempre quella voce? E tuttavia quello delle campane di una chiesa è stato anche il suono che l'ha riportato alla vita, nell'istante in cui era pronto a morire. In quelle campane e in quel mondo è una parte di lui maggiore di quanto non voglia ammettere. Le campane, in quella mattina di Pasqua, hanno avuto il magico potere di mettere Faust in contatto con la sua infanzia. Senza quel legame vitale con il suo passato — fonte primaria di vigore e gioia spontanea della vita — egli non avrebbe mai potuto sviluppare la forza interiore necessaria per trasformare il presente e il futuro. Tuttavia, ora che ha puntato tutta la sua identità sulla volontà di un cambiamento e sulla sua capacità di appagare tale aspirazione, quel suo legame con il passato lo atterrisce.

I rintocchi, il profumo dei tigli
mi spirano un'aria di chiesa e di cripta.

Per l'evolutore, smettere di muoversi, rimanere nell'ombra, cedere a quei vecchi, equivale a morire. Eppure, alle orecchie di un uomo come lui, che opera sotto la pressione esplosiva dello sviluppo, gravato dai sensi di colpa che questo gli provoca, la promessa di pace delle campane dovrebbe avere l'effetto di un balsamo. Ma è proprio perché trova il suono delle campane così dolce e i boschi così belli, ombrosi e misteriosi, che Faust si autoimpone di eliminarli.

Di rado i commentatori del *Faust* di Goethe hanno colto la risonanza umana e drammatica di questo episodio. In realtà, esso è

fondamentale per comprendere la prospettiva storica di Goethe. L'eliminazione di Filemone e Bauci ad opera di Faust si rivela poi, ironicamente, il momento culminante della sua vita. Uccidendo l'anziana coppia, egli non ha fatto altro, in definitiva, che pronunciare una sentenza di morte nei propri confronti. Una volta cancellata ogni traccia loro e del loro mondo, non gli è rimasto più nulla da fare. Ora è pronto a pronunciare le parole che suggellano l'adempimento estremo della sua vita e lo consegnano alla morte: *Verweile doch, du bist so schön!* Perché Faust deve morire ora? Le motivazioni di Goethe si riallacciano non solo alla struttura della Seconda

Parte del *Faust*, ma alla struttura complessiva della storia moderna. Ironicamente, una volta che ha distrutto il mondo premoderno, questo evolutore ha distrutto la sua unica ragione di esistenza. In una società ormai completamente moderna, la tragedia della modernizzazione trova la sua conclusione naturale che non risparmia il suo eroe tragico. Una volta spazzati via tutti gli ostacoli, è lo stesso evolutore ad essere d'ostacolo, a dover scomparire di scena. Lo stesso Faust non sapeva quale profonda verità si celava nelle sue parole: le campane di Filemone e Bauci, dopotutto, suonavano proprio per lui. Goethe ci mostra come la categoria delle persone fuori del tempo, così essenziale per la modernità, fagociti l'uomo che ad essa ha sacrificato la vita e il potere.

Faust giunge quasi ad intuire la propria tragedia personale: quasi, non del tutto. Mentre, affacciato al balcone, nel cuore della notte, contempla le rovine fumanti che il mattino dopo verranno rimosse per lasciare spazio alla costruzione, la scena muta in maniera improvvisa e stridente: dal concreto realismo del cantiere, Goethe ci trasporta di colpo nel contesto simbolico del mondo interiore di Faust. Improvvisamente quattro donne spettrali, vestite di grigio, muovono verso di lui e si annunciano: sono la Mancanza, l'insolvenza, la Distretta e la Cura. Sono tutte le forze che il programma di sviluppo di Faust ha bandito dal mondo esterno ma che — come ombre — si sono insinuate nella sua mente. Faust è turbato, eppure riesce ad essere inflessibile e allontana i primi tre

spettri; il quarto, però, il più vago e il più radicato, la Cura, continua ad ossessionarlo. «Verso un libero spazio io non ancora / mi sono aperto il passo» afferma Faust e intende con ciò che, di notte, è ancora ossessionato da incantesimi, magie, fantasmi. Ironicamente, tuttavia, la minaccia per la libertà di Faust scaturisce non dalla presenza di queste forze oscure, ma dall'assenza in cui egli presto le costringe. Il suo problema è quello di non poter affrontare direttamente queste forze e convivere con loro. Ha lottato strenuamente per creare un mondo senza povertà, bisogni e sensi di colpa e — pur essendo molto addolorato — non si sente in colpa nemmeno nei confronti di Filemone e Bauci. Ma non può bandire la Cura dalla sua mente. Questa potrebbe rivelarsi una sorgente di forza interiore, se solo riuscisse a guardare in faccia la realtà, ma non può tollerare di affrontare alcunché che possa a sua volta gettare ombre sulla sua vita brillante e sulle sue imprese. Faust bandisce la Cura dalla sua mente, così come non molto tempo prima ha scacciato il diavolo, ma prima di allontanarsi il fantasma gli alita in viso — e con quel respiro lo rende cieco. Mentre lo sfiora, gli dice che è sempre stato cieco; è dalle tenebre del suo animo che sono scaturite tutte le sue visioni e le sue azioni. La Cura che lui non aveva voluto riconoscere lo ha ricacciato in abissi che oltrepassano di gran lunga la sua comprensione. Faust ha distrutto quei vecchi e il loro piccolo mondo — il mondo della sua infanzia — perché l'ampiezza della sua visione e della sua attività non conoscesse confini ma, alla fine, l'infinita «Notte Madre» il cui potere si è rifiutato di riconoscere, è tutto quel che vede.

L'improvvisa cecità conferisce a Faust, nella sua ultima apparizione terrena, una maestosità arcaica e mitica che ce lo fa apparire all'altezza di Edipo e di Lear. Lui, però, è un eroe tipicamente moderno e la sua ferita non fa altro che indurlo a lavorare di più e a far lavorare più duramente i suoi operai, per finire rapidamente l'opera:

La notte sembra scendere su di me sempre più fonda
ma brilla entro di me una luce chiara.

Quello che meditai mi affretto ad adempiere. La voce

di colui che comanda è la sola che conti.
(11499 ss.)

E così continua. È in questo momento, in mezzo al frastuono dei lavori di costruzione, che egli si dichiara vivo, nel senso più pieno della parola e, di conseguenza, pronto a morire. Anche nelle tenebre, la sua immaginazione e la sua energia non cessano di essere ferventi ed egli continua a lottare, intenzionato a sviluppare se stesso e il mondo che lo circonda fino alla fine vera e propria.

Epilogo: l'epoca faustiana e quella pseudo-faustiana

Di chi è questa tragedia? A quale epoca appartiene nella storia a lunga durata dei tempi moderni? Se tentassimo di classificare in un genere specifico l'ambiente moderno creato da Faust potremmo sulle prime trovarci in difficoltà. Il termine di paragone più evidente sembra quello del violento flusso di espansione industriale che aveva investito l'Inghilterra a partire dagli anni intorno al 1760. Lukàcs sottolinea questa connessione e sostiene che l'ultimo atto del *Faust* è una tragedia dello «sviluppo capitalistico» nella sua prima fase industriale ¹⁴. Il difetto di questa posizione è che le motivazioni e i fini di Faust, se prestiamo attenzione al testo, appaiono chiaramente di natura non capitalistica. Il Mefistofele di Goethe, con la sua capacità di curare i propri interessi, la sua esaltazione dell'egoismo e la sua geniale mancanza di scrupoli, potrebbe quasi identificarsi in un tipo di imprenditore capitalista, ma il suo Faust ne è davvero lontanissimo. Mefistofele non fa che richiamare l'attenzione di Faust sulle opportunità di far denaro che si celano nei suoi programmi di sviluppo, ma al suo protetto tali opportunità non potrebbero interessare di meno. Quando dichiara di voler «aprire spazi a milioni e milioni d'uomini che vi abitino / sicuri no e invece attivi e liberi» è chiaro che egli non sta edificando in vista di un suo profitto personale a breve termine, ma piuttosto per il futuro a lungo termine dell'umanità, per amore di una libertà universale e di un benessere di cui si potranno godere i frutti solo

molto tempo dopo la sua scomparsa. Se tentassimo di ridurre il progetto faustiano così da ricondurlo all'asse portante del capitalismo, elimineremmo ciò che esso ha di più nobile e di più originale e, per di più, ciò che lo rende autenticamente tragico. Goethe mette in rilievo che gli orrori più nefandi legati allo sviluppo promosso da Faust scaturiscono dai suoi propositi più onorevoli e dalle sue più autentiche conquiste.

Volendo situare le visioni e i progetti faustiani nel tempo del Goethe maturo, quelle che dovremmo esplorare non sono le realtà economiche e sociali dell'epoca, ma i suoi sogni radicali ed utopici, e, inoltre, non il capitalismo dell'epoca, ma il suo socialismo. Negli ultimi anni del decennio che va dal 1820 al 1830, gli anni in cui venivano composti gli ultimi capitoli del *Faust*, tra le letture preferite di Goethe figurava il quotidiano parigino «Le Globe», uno degli organi del movimento sansimonista, e l'ambiente in cui venne coniata la parola *socialismo*, poco prima della morte di Goethe, avvenuta nel 1832 ¹⁵. I *Colloqui con il Goethe* sono colmi di riferimenti ammirati ai giovani scrittori de «Le Globe», tra cui erano giovani scienziati ed ingegneri, che sembra abbiano onorato Goethe della stessa stima che l'autore nutriva per loro. Una delle caratteristiche più tipiche de «Le Globe», come, del resto, di tutti gli scritti sansimonisti, era un flusso ininterrotto di proposte riguardanti progetti di sviluppo di ampia portata da attuarsi su vastissima scala. Questi progetti erano decisamente esagerati per le risorse sia finanziarie che inventive dei capitalisti degli inizi del diciannovesimo secolo, che — soprattutto in Inghilterra, ove il capitalismo era allora più dinamico — erano orientati essenzialmente all'impresa individuale, alla rapida conquista di mercati e al perseguimento di profitti immediati. Quei capitalisti, d'altra parte, non mostravano particolare interesse per i benefici sociali che, secondo i sansimoniani, avrebbero prodotto uno sviluppo generalizzato: lavoro sicuro e salari decenti per «le classi più numerose e più povere», abbondanza e benessere per tutti, comunità fondate su nuovi presupposti, che avrebbero operato una sintesi tra il sistema organizzativo medioevale e l'energia e la razionalità moderne.

Non fu una sorpresa che i progetti sansimonisti venissero quasi completamente accantonati perché «utopici». Ma fu proprio quest'«Utopismo» a colpire l'immaginazione di Goethe vecchio. Eccolo, nel 1827, dilungarsi sulle proposte riguardanti un Canale a Panama, eccitato dalla prospettiva del glorioso futuro che si schiudeva per l'America: «Mi stupirei se gli Stati Uniti si lasciassero sfuggire di mano una tale impresa. E' da prevedersi che questo giovane stato, tenuto conto della sua decisa spinta verso occidente, in trenta o quaranta anni avrà preso possesso ed avrà popolato i grandi territori al di là delle Montagne Rocciose»¹⁶. Spingendosi ancora più lontano con lo sguardo, Goethe è fiducioso «che, poco alla volta, sorgeranno importanti città commerciali su tutta la costa dell'Oceano Pacifico dove la natura ha collocato i porti più sicuri e più ampi. E queste città saranno le mediatrici di grandi comunicazioni fra la Cina, le Indie Orientali e gli Stati Uniti». Con l'instaurazione di una sfera di attività transpacificca, «non sarebbero soltanto desiderabili, ma quasi necessarie comunicazioni più rapide fra le coste occidentali e quelle orientali dell'America del Nord». Un canale tra gli oceani, a Panama oppure ancora più a nord, giocherebbe un ruolo di primo piano in questo sviluppo. «Tutto ciò è riservato al futuro e ad un grande spirito di iniziativa». Goethe è certo che «ne deriveranno incalcolabili risultati per tutta l'umanità civilizzata e no». E si abbandona ai sogni: «Vorrei vivere tanto da vederlo, ma non lo potrò».

(Ha settantotto anni, gli restano solo cinque anni da vivere). Goethe passa poi a rievocare due progetti di sviluppo ancora più colossali, anch'essi prediletti dai sansimoniani: un canale di collegamento tra il Danubio e il Reno e un altro attraverso l'istmo di Suez: «Questi tre grandi avvenimenti vorrei ancora vivere e vale la pena di tener duro, a questo scopo, ancora qualche cinquantina d'anni» (*ibidem*). Si può dunque sorprendere Goethe nell'atto di trasformare i progetti e i programmi sansimonisti in una visione poetica, la visione che troverà la sua realizzazione, in forma drammatica, nell'ultimo atto di Faust. Goethe sintetizza queste idee e queste speranze in quello che io definirò il «modello faustiano» di sviluppo. Modello che concede netta priorità ai faraonici progetti

riguardanti, su scala internazionale, trasporti ed energia; mentre attribuisce minor importanza ai profitti immediati, in vista di uno sviluppo di più ampia portata delle forze produttive, che si ritiene possano dare in una seconda fase i risultati complessivamente più soddisfacenti. Invece di lasciare che imprenditori e maestranze sprechino le loro energie in attività non coordinate, frammentarie e in concorrenza tra loro, esso si sforzerà di perseguire un fine integrativo, operando una sintesi storicamente nuova tra potere pubblico e privato, simboleggiata dall'unione tra Mefistofele, il pirata e predatore privato che si occupa di eseguire la maggior parte del lavoro nero, e Faust, il pianificatore pubblico che concepisce e dirige l'impresa con intenti sistematici. E' il modello, insomma, che offrirà all'intellettuale moderno la possibilità di interpretare un ruolo eccitante ed ambiguo sul piano della sua funzione storico-sociale: Saint-Simon definiva questa figura «l'organizzatore», mentre io ho preferito chiamarla «dell'evolutore», di colui — vale a dire — che è in grado di riunire risorse materiali, tecniche e spirituali e di trasformarle in nuove strutture della vita sociale. Il modello faustiano rivelerà infine anche una nuova forma di autorità, l'autorità che deriva dalla capacità del leader di soddisfare la costante aspirazione degli uomini moderni ad uno sviluppo dai tratti avventurosi, privo di limiti troppo determinati, continuamente rinnovato.

Molti dei giovani sansimoniani di «Le Globe» continuarono a distinguersi, soprattutto sotto Napoleone III, come brillanti innovatori nel campo della finanza non meno che in quello dell'industria. Organizzarono la rete ferroviaria francese, istituirono il Crédit Mobilier, una banca fondata su un sistema di investimenti internazionali e destinata a finanziare la nascente industria energetica mondiale, e realizzarono uno dei sogni più cari a Goethe, il Canale di Suez. Tuttavia, la componente visionaria del loro stile e delle loro aspirazioni operative venne in linea generale sottovalutata in un secolo in cui lo sviluppo tendeva ad essere individuale e non coordinato, in cui i governi restavano nell'ombra (e spesso mascheravano la loro attività economica) e la pubblica iniziativa, la pianificazione ad ampio raggio e uno sviluppo

sistematico progettato su scala regionale venivano disprezzati come vestigia dell'abborrita età mercantilistica. Solo nel ventesimo secolo il principio faustiano d'evoluzione otterrà il dovuto riconoscimento. Per quanto concerne il mondo capitalista, ad esempio, esso è affiorato in modo più esplicito nella proliferazione di «pubbliche autorità» e sovrastrutture governative volte ad organizzare gli imponenti progetti di costruzione, specialmente nel campo dei trasporti e in quello energetico: canali e strade ferrate, ponti ed autostrade, dighe e sistemi di irrigazione, centrali per lo sfruttamento dell'energia idroelettrica, reattori nucleari, insediamenti e città, l'esplorazione dello spazio esterno.

Nel corso degli ultimi cinquant'anni, ed in particolar modo a partire dalla Seconda guerra mondiale, queste autorità hanno determinato «quell'instabile equilibrio tra potere pubblico e privato» che ha costituito un elemento cruciale per il successo e la crescita del capitalismo¹⁷. Evolutori faustiani di diversa estrazione come David Lilienthal, Robert Moses, Hyman Rickover, Robert McNamara e Jean Mannel hanno cercato di sfruttare quest'equilibrio per rendere il capitalismo contemporaneo molto più fantasioso ed elastico di quello di un secolo fa. L'evoluzione di matrice faustiana ha peraltro avuto un influsso non meno forte sugli stati e sulle economie socialiste che si sono affermate a partire dal 1917. Thomas Mann, scrivendo nel 1932, durante il Primo Piano Economico Quinquennale sovietico, aveva ben ragione di collocare Goethe nel momento cruciale in cui «lo spirito borghese... passa, se vogliamo accettare la parola in senso sufficientemente generale e non dogmatico, nel concetto comunista»¹⁸. Si possono trovare utopisti comunque competenti al potere in tutto il mondo oggi, tanto nei più avanzati paesi a regime capitalista e democratico-socialista, quanto in dozzine di stati che, senza alcun riguardo per l'ideologia in essi dominante, si considerano «sottosviluppati» e vedono uno sviluppo rapido ed eroico come primo punto qualificante della loro azione. Il particolare ambiente che ha fornito lo scenario per l'ultima azione di Faust — l'immenso cantiere che si estende illimitatamente in ogni direzione, mutando costantemente e costringendo gli stessi personaggi in primo piano a

fare lo stesso — è diventato lo scenario della storia mondiale della nostra epoca. Faust l'Evolutore, benché ancora soltanto ai margini nel mondo di Goethe, si troverebbe perfettamente a suo agio nel nostro.

Goethe ci fornisce un modello di azione sociale attorno a cui convergono società avanzate e arretrate, ideologie capitaliste e socialiste, sottolineando tuttavia che si tratta di una convergenza terribile e tragica, suggellata dal sangue delle vittime, e cementata dalle loro ossa, che assume ovunque le medesime forme e le medesime sfumature. Quel processo di sviluppo che gli spiriti creativi del diciannovesimo secolo concepivano come una grande avventura umana, è diventato, nella nostra epoca, questione di vita o di morte per ogni nazione ed ogni sistema sociale del mondo, con il risultato che le autorità delegate allo sviluppo hanno accumulato ovunque poteri enormi, incontrollati e, troppo spesso, letali.

Nei cosiddetti paesi sottosviluppati, i piani sistematici per un rapido sviluppo hanno in genere significate una sistematica repressione delle masse, che ha assunto, di solito, due forme distinte, anche se spesso sovrapposte. La prima forma ha fatto sì che la forza-lavoro delle masse venisse spremuta fino all'ultima goccia — il «sangue di vittime umane... lamenti di gente straziata» di Faust — perché si costituissero le forze di produzione, comportando nello stesso tempo una drastica riduzione dei consumi di massa in modo da creare un surplus per il reinvestimento nell'economia. La seconda forma implica atti di distruzione apparentemente gratuiti — la distruzione di Filemone e Bauci, delle loro campane e dei loro alberi ad opera di Faust — volti non ad un'utilità materiale ma ad alimentare la ragione simbolica secondo cui la nuova società deve bruciare tutti i ponti con il passato in modo da non poter più tornare indietro.

La prima generazione sovietica, soprattutto durante gli anni di Stalin, fornisce validi esempi di entrambi questi orrori. Il primo progetto di sviluppo elaborato da Stalin a scopo dimostrativo, il Canale del Mar Bianco (1931-1933), sacrificò centinaia di migliaia di lavoratori, tanti da far passare in secondo piano qualsiasi

contemporaneo progetto capitalista. E Filemone e Bauci possono simboleggiare fin troppo bene i milioni di contadini uccisi tra il 1932 e il 1934 perché si opponevano al piano statale per la collettivizzazione di quella terra che avevano conquistato con la Rivoluzione appena un decennio prima.

Ma a rendere pseudo-faustiani anziché faustiani questi progetti, ed emblematici meno di tragedia che di teatro della crudeltà e dell'assurdo, è il fatto sconvolgente — spesso dimenticato in Occidente — che essi *non sono approdati a nulla*. L'accordo Nixon-Breznev del 1972, relativo alla fornitura di grano, dovrebbe bastare a ricordarci che il tentativo stalinista di collettivizzazione della terra non solo ha soppresso milioni di persone, ma ha inflitto all'agricoltura russa un colpo dall'effetto paralizzante da cui non si è più ripresa. Come nel caso del canale, sembra che Stalin sia stato così intento a creare un *simbolo* perfettamente visibile di sviluppo, da aver mandato avanti il progetto e gravato su di esso in modi che servirono soltanto a ritardare la *realtà* dello sviluppo. Così, ad operai e ingegneri non sono stati mai concessi il tempo, il denaro e l'attrezzatura necessari a costruire un canale che avrebbe dovuto essere abbastanza profondo e sicuro da consentire il transito delle navi da carico del ventesimo secolo; quindi il canale non ha mai giocato un ruolo significativo per il commercio e l'industria sovietici. A quanto pare, il canale è stato in grado di accogliere soltanto i battelli-passeggeri, che negli anni Trenta venivano abbondantemente riempiti di scrittori sovietici e stranieri compiacenti che proclamavano le glorie dell'impresa.

Il canale fu un trionfo sul piano della propaganda: eppure, se metà dell'impegno profuso nella campagna di pubbliche relazioni fosse stato dedicato alla realizzazione dell'impresa vera e propria, si sarebbe contato un numero assai minore di vittime e lo sviluppo sarebbe stato molto più reale: il progetto avrebbe insomma rimandato ad un'autentica tragedia, anziché ad una farsa brutale in cui persone concrete dovettero soccombere in virtù di pseudo-eventi¹⁹.

Si dovrebbe ricordare che negli anni Venti, prima del periodo

staliniano, era ancora possibile parlare dei costi umani del progresso in modo sincero e rigoroso. I racconti di Isaac Babel, ad esempio, sono gremiti di tragiche perdite. In *Froim Grac* (respinto dai censori), un vecchio furfante fedele al tipo falstaffiano viene sommariamente giustiziato dalla Ceka senza alcun motivo particolare. Quando il narratore, che fa parte anche lui della polizia politica, protesta indignato, l'assassino ribatte: «Rispondimi da celtista... rispondimi da rivoluzionario: nella nostra società futura che ci stava a fare quell'uomo?» Desolato, il narratore non riesce a rispondere per le rime, ma decide di affidare alla penna le sue considerazioni circa le vite imperfette ma sostanzialmente buone che la Rivoluzione ha distrutto. Il racconto, benché ambientato nel passato recente (la Guerra civile), si è rivelato una dura ed esatta profezia del futuro, non escluso quello dello stesso Babel²⁰.

A rendere il caso sovietico particolarmente deprimente è il fatto che le sue mostruosità di marca pseudo-faustiana hanno esercitato un'influenza enorme sul Terzo Mondo. Tante classi dominanti di oggi, colonnelli dell'ala destra ed anche commissari del popolo dell'ala sinistra, hanno mostrato una fatale propensione (fatale, ahimè, più per i loro soggetti che per loro) per progetti e campagne di grandiose proporzioni che incarnano appieno il gigantismo e la crudeltà di Faust senza aver nulla, però, della sua abilità scientifica e tecnica, del suo genio organizzativo o della sua sensibilità politica per le reali aspirazioni e le effettive esigenze del popolo. Milioni di persone sono state immolate sull'altare di disastrose politiche di sviluppo, concepite in modo megalomane, attuate in modo pretenzioso e insensibile, che alla fine hanno prodotto ben poco al di là delle fortune e dei poteri personali di quegli stessi governanti. Agli pseudo-Faust del Terzo Mondo è bastata appena una generazione per divenire singolarmente esperti nella manipolazione delle immagini e dei simboli del progresso: e le pubbliche relazioni della pseudo-evoluzione sono diventate un'importante industria di portata mondiale, che prospera da Teheran a Pechino. Costoro, però, rimangono palesemente incapaci di creare un effettivo progresso in grado di compensare la concreta miseria e devastazione che arrecano. Di quando in quando, un

popolo riesce a rovesciare i suoi pseudo-evolutori, come è accaduto per quell'evolutore pseudo-faustiano di classe mondiale che è stato lo Scià dell'Iran. Poi, per un breve periodo di tempo — raramente per piti di un breve periodo di tempo — il popolo può essere in grado di prendere in mano le redini del proprio sviluppo. Se è accorto e fortunato, creerà e rappresenterà le proprie tragedie dell'evoluzione, interpretando contemporaneamente i ruoli di Faust e di Gretchen/Filemone-Bauci. Se è meno fortunato, il suo breve momento di azione rivoluzionaria condurrà soltanto verso nuove sofferenze che non approderanno assolutamente a nulla.

Nelle nazioni industrializzate più progredite del mondo, l'evoluzione ha seguito forme più autenticamente faustiane. Qui i tragici dilemmi prospettati da Goethe hanno mantenuto la propria urgente attualità. E' accaduto — e forse Goethe lo ha predetto — che, sotto le pressioni dell'economia mondiale moderna, il processo di sviluppo deve a sua volta soggiacere ad uno sviluppo ininterrotto. Dove esso è in atto, tutte le persone, le cose, le istituzioni e gli ambienti che sono innovativi e di avanguardia in un determinato momento storico, diventeranno retrogradi e superati in quello successivo. Anche nelle parti del mondo in cui il processo di sviluppo ha raggiunto i livelli più alti, tutti gli individui, i gruppi e le comunità sono soggetti ad una costante ed implacabile pressione che li spinge a ricostruire se stessi; se si fermassero per rimanere, per essere quel che sono, verrebbero spazzati via. La clausola in *climax* del patto che Faust stringe con il diavolo, secondo cui se mai egli si fosse fermato per dire «*Verweile doch, du bist so schön*» ne sarebbe uscito distrutto, viene interpretata ogni giorno fino al suo triste esito da milioni di persone.

Nella generazione passata, nonostante le crisi economiche degli anni Settanta, il processo di sviluppo si è esteso, spesso ad un ritmo frenetico, fino ai settori più remoti, isolati ed arretrati delle società avanzate, trasformando innumerevoli pascoli e campi di grano in stabilimenti chimici, direzioni di società e centri commerciali suburbani. Quanti sono gli agrumeti superstiti nella Contea delle Arance in California? Il processo di sviluppo ha trasformato anche migliaia di località urbane in *freeways* e aree di

parcheggio, o in World Trade Centers e in Peachtree Plazas, oppure ancora in terreni incolti, bruciati, abbandonati — dove, ironicamente, l'erba ha ricominciato a crescere tra le macerie, mentre piccoli gruppi di coraggiosi coloni delimitano nuove frontiere — oppure, secondo la tipica storia urbana di successo degli anni Settanta, in lucide parodie aerografate, cui s'aggiunge una patina d'antico, di quello che erano una volta. Dalle città abbandonate del New England — la cui industria è fondata sull'attività dei mulini — ai monti Appalachiani devastati dalle miniere a cielo aperto, al South Bronx e al Love Canal, uno sviluppo insaziabile ha lasciato dietro di sé una scia di grandiosa devastazione. Quei badili che facevano sentire vivo Faust e che hanno prodotto l'ultimo suono da lui percepito durante l'agonia, si sono trasformati al giorno d'oggi in gigantesche macchine movimento terra piene di dinamite. Anche i Faust di ieri possono ritrovarsi ad essere i Filemone e Bauci di oggi, sepolti sotto le macerie nei luoghi in cui solevano vivere, proprio come le giovani entusiaste Gretchen di oggi vengono stritolate dagli ingranaggi oppure vengono accecate dalla luce.

All'interno di queste nazioni industrialmente progredite, il mito di Faust, negli ultimi due decenni, ha agito come una sorta di prisma in cui si è rifratto un ampio spiegamento di descrizioni della nostra vita e della nostra epoca. Il libro *La vita contro la morte* di Norman O. Brown del 1959 ci ha offerto una critica avvincente dell'ideale faustiano di sviluppo: «La faustiana inquietudine dell'uomo nella storia mostra che gli individui non sono soddisfatti dall'esaudimento dei loro desideri consci»²¹. Brown sperava che il pensiero psicoanalitico, interpretato in modo radicale, potesse offrire «una via di scampo dall'incubo del "progresso" infinito e dall'eterna insoddisfazione faustiana, una via di scampo dalla nevrosi umana e dalla storia»²². Brown considerava Faust essenzialmente come un simbolo dell'azione e dell'angoscia che si producono nella storia: «L'uomo faustiano è un creatore di storia». Tuttavia, se, si fosse potuto vincere in qualche modo la repressione sessuale e psichica — com'era nei voti di Brown — ebbene, «l'uomo

potrebbe cominciare a vivere invece di creare la storia». Quindi «la corsa senza soste dell'uomo faustiano arriverebbe a una meta, perché risulterebbe appagato e potrebbe dire: *Verweile doch, du bist so schön*»²³.

Come Marx dopo *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* e lo Stephen Dedalus di Joyce, Brown sentiva la storia come un incubo, un incubo dal quale desiderava ardentemente risvegliarsi; solo che il suo incubo, diversamente dal loro, non era costituito da una particolare situazione storica, ma dalla storicità in sé. Eppure, iniziative intellettuali come quella di Brown hanno aiutato molti dei suoi contemporanei ad elaborare una prospettiva critica sul proprio periodo storico, la confortevolmente inquieta età di Eisenhower. Anche se Brown professava di aborreire la storia, affrontare Faust è stato da parte sua un gesto storico di grande audacia: anzi, un vero e proprio atto faustiano, che, in quanto tale, ha prefigurato e alimentato le iniziative radicali del decennio successivo.

Faust ha continuato a interpretare ruoli simbolici di rilievo nel corso degli anni Sessanta. Si può affermare che una visione faustiana abbia animato alcuni dei principali movimenti radicali e delle *journées* del decennio: le è stata data una forma drammatica assai efficace, ad esempio, nella marcia popolare sul Pentagono dell'ottobre 1967. Quella dimostrazione, immortalata ne *Gli eserciti della notte* di Norman Mailer, rappresentava un esorcismo simbolico condotto in nome di un vasto ammasso sincretistico di divinità familiari ed estranee, con l'intenzione di scacciare i demoni insiti nella struttura del Pentagono. (Liberato dal peso, affermavano gli esorcisti, l'edificio sarebbe levitato e si sarebbe librato nel cielo volando via). A coloro che presero parte a questo insolito evento, il Pentagono appariva come un'apoteosi della costruzione faustiana andata a monte, per la quale erano stati impiegati i più violenti sistemi distruttivi conosciuti. La nostra dimostrazione e il nostro movimento di pace, nel loro insieme, ci apparivano come un atto di accusa nei confronti delle convinzioni e dei progetti faustiani dell'America. Eppure quella dimostrazione costituì, di per sé, un grandioso edificio, una delle poche possibilità che si offrivano alla

sinistra americana per manifestare le sue aspirazioni e le sue inclinazioni faustiane. Le curiose ambivalenze dell'intera situazione si fecero percettibili mentre ci portavamo sempre più vicini all'edificio — sembrava che ci si potesse fare sempre più vicini, senza mai giungere là: era una perfetta scena kafkiana — e alcune delle figurine al suo interno, incorniciate dalle finestre sullo sfondo (le finestre sono ultra-faustiane, secondo quanto ha affermato Spengler), indicavano con il dito, facevano cenni e si sporgevano per abbracciarci come se riconoscessero in noi delle anime gemelle, per allettarci o invitarci ad entrare. Di lì a poco, i manganelli dei soldati e i gas lacrimogeni avrebbero reso più chiara la distanza che ci separava, ma il chiarimento, quando giunse, fu un sollievo e ci furono alcuni momenti difficili prima che avvenisse. Forse Mailer aveva in mente proprio quel giorno quando scrisse, ormai sul finire del decennio: «Siamo una generazione faustiana decisa ad incontrare Dio o il Diavolo prima di essere spacciata, e l'ineluttabile marca dell'autentico è l'unica chiave a nostra disposizione per entrare»²⁴.

Faust ha rivestito un ruolo altrettanto importante in quella visione diametralmente opposta degli anni Sessanta che potremmo definire «pastorale». Il suo ruolo nell'ambito «pastorale» degli anni Sessanta fu, alla lettera, quello di essere condotto al pascolo. I suoi desideri, le sue iniziative e le sue capacità avevano messo l'umanità nella condizione di compiere grandi scoperte scientifiche, creare una magnifica arte, di trasformare l'ambiente umano e naturale, e di produrre quell'economia dell'abbondanza di cui le società industriali avanzate erano da poco giunte a godere i frutti. A quel punto, però, proprio in virtù del suo effettivo successo, l'«uomo faustiano» era divenuto storicamente arretrato. Questa tesi fu elaborata dal biologo molecolare Gunther Stent in un libro intitolato *La venuta dell'età dell'oro: Un'ipotesi di fine del progresso*. Stent si serviva delle conquiste della sua scienza, in particolare della recente scoperta del DNA, per sostenere che i risultati ottenuti dalla cultura moderna hanno lasciato questa cultura appagata ma esausta, senza più alcuna meta da raggiungere. In base ad un processo analogo, il moderno sviluppo economico e un'evoluzione

sociale ormai definita sarebbero giunti al termine del loro cammino. La storia ci aveva portati ad un punto in cui «il benessere sociale è dato per acquisito» e non è rimasto più nulla di importante da fare: «E a questo punto siamo in grado di cogliere una contraddizione interna del progresso. Il progresso dipende dall'impegno dell'uomo faustiano, il cui primario movente motivazionale coincide con l'idea della volontà di potenza. Ma quando il progresso è giunto ad un punto di sviluppo abbastanza avanzato da garantire un sostrato di sicurezza economica per ognuno, l'ethos sociale che ne deriva agisce contro la trasmissione della volontà di potenza nell'educazione dei ragazzi e in conseguenza di ciò fallisce l'evoluzione dell'uomo faustiano». Attraverso un processo di selezione naturale, l'Uomo faustiano veniva gradualmente estromesso dall'ambiente che aveva creato.

La generazione più giovane, che era cresciuta in questo nuovo mondo, evidentemente non avvertiva più il minimo desiderio d'azione o di successo, di potere o di cambiamento: ci si preoccupava soltanto di dire *Verweile dock, du bist so schon*, e di continuare a dirlo fino alla fine dei propri giorni. Si potevano dunque immaginare questi figli del futuro oziare, cantare, danzare, fare l'amore e crescere allegramente sotto il sole della California. Il dipinto dell'Età dell'Oro di Lucas Cranach, che Stent ha voluto riprodurre sul frontespizio del suo libro, «altro non era che una profetica visione di un raduno hippie al Golden Gate State Park».

La conclusione prossima della storia coinciderebbe con un «periodo di stasi generale»; l'arte, la scienza, il pensiero potrebbero anche continuare ad esistere, ma potrebbero fare ben poco oltre che descrivere la fiacca e rallegrare l'esistenza. «L'uomo faustiano dell'età del ferro considererà con ripugnanza la tendenza dei suoi ricchi successori a consacrare il loro molto tempo libero ai piaceri sensuali... Ma l'uomo faustiano ha ben chiaro il fatto che proprio *questa* età dell'oro è il prodotto di tutti i suoi frenetici sforzi e che non deriva alcun vantaggio dal desiderarla diversa». Stent concludeva con una nota dolorosa, quasi elegiaca: «Millenni di produzione artistica e scientifica trasformeranno alla fine la tragicommedia della vita in un happening»²⁵. Ma la nostalgia per

una vita faustiana era il segno più certo dell'obsolescenza. Stent aveva immaginato il futuro, e questo seguì il suo corso²⁶.

E' difficile rileggere questi idilli degli anni Sessanta senza provare un moto di nostalgica tristezza, non tanto per gli hippies di ieri quanto per il convincimento praticamente unanime — condiviso anche da quei cittadini integerrimi che più disprezzavano gli hippies — che una vita di abbondanza, agio e stabile benessere fosse ormai acquisita. Fra gli anni Sessanta e Settanta c'è stata infatti una certa continuità, ma l'euforia economica di quegli anni — John Brooks, nella sua relazione sulla Wall Street degli anni Sessanta, li ha definiti «gli anni energici» — ora sembra appartenere a tutto un altro mondo. In un lasso di tempo straordinariamente breve, quella ottimistica sicurezza è stata del tutto spazzata via. La forte crisi energetica degli anni Settanta, in tutte le sue dimensioni ecologiche e tecnologiche, economiche e politiche, ha prodotto ondate di disillusione, amarezza e perplessità, sfociate talvolta nel panico e in un'isterica disperazione; ha indotto ad un processo di auto-analisi culturale, positiva e penetrante, che, peraltro, spesso è degenerata in una morbosa lacerazione dell'io e nell'odio verso se stessi.

In quegli anni, l'intero progetto di modernizzazione in corso da secoli è parso a molti un disastroso errore, un atto di malvagità e di cosmica *hybris*. La figura di Faust ha quindi assunto un nuovo ruolo simbolico, quello del demone che aveva strappato l'umanità dalla sua originaria comunione con la natura e ci aveva spinti sulla strada della catastrofe. «C'è nell'aria un senso di disperazione», scriveva nel 1973 un antropologo di nome Bernard James «un senso che... l'uomo è stato spinto dalla scienza e dalla tecnologia in una nuova e precaria età». In questa età, «il periodo finale di decadenza del nostro mondo occidentale, la situazione è chiara. Viviamo su un pianeta sovraffollato e saccheggiato, e dobbiamo fermare il saccheggio o perire».

Il libro di James aveva un titolo apocalittico tipico degli anni Settanta: *La morte del progresso*. Il suo movente letale, che avrebbe dovuto essere neutralizzato prima che giungesse a distruggere l'intero genere umano, era «la cultura moderna del progresso» ed il

suo principale eroe culturale era proprio Faust. James non sembrava completamente deciso a sollevarsi contro tutte le moderne scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche e a rinunciarvi. (Mostrava una particolare tenerezza per i computers). Tuttavia sosteneva che «il bisogno di conoscere, come lo sentiamo noi oggi, può essere uno sport culturale mortifero» che avrebbe dovuto essere drasticamente limitato, se non abolito completamente. Dopo aver illustrato con vivide immagini i possibili disastri nucleari e le forme mostruose di guerra biologica e ingegneria genetica, James insisteva che questi orrori scaturivano in modo affatto naturale dal «desiderio creato in provetta di commettere il peccato di Faust»²⁷. Comunque, il furfante faustiano, caro alle strisce di Captain America e agli editoriali del «New Yorker» sul finire degli anni Settanta, risollevava la testa. E' opportuno osservare come l'opzione pastorale degli anni Sessanta e quella apocalittica degli anni Settanta vivano sulla comune convinzione che, perché il genere umano trionfi — per vivere bene (anni Sessanta) o per vivere ogni vita fino in fondo (anni Settanta) —, «l'uomo faustiano» debba sparire.

Nel corso degli anni Settanta, mentre si intensificava il dibattito sui vantaggi e sui limiti del progresso economico, e sui sistemi migliori per produrre e conservare l'energia, gli ecologisti e gli autori contrari al progresso individuano in Faust il «Progressista» primo, che strazierebbe il mondo intero per amore di un'espansione illimitata, senza interrogarsi o curarsi di cosa una crescita sfrenata avrebbe apportato alla natura o all'uomo. Non è necessario dire che si tratta di un assurdo stravolgimento della storia di Faust, che appiattisce la tragedia in melodramma. (Somiglia, a dire il vero, agli spettacoli di burattini imperniati sulla vicenda di Faust, cui Goethe assistette da bambino). Quel che mi sembra più importante è additare il vuoto intellettuale che emerge quando Faust viene fatto uscire di scena. I diversi sostenitori dell'energia solare, idrica e derivata dal vento, delle fonti di energia minime e decentrate, delle «tecnologie intermedie», dell'«economia equilibrata» sono tutti virtualmente nemici della pianificazione su vasta scala, della ricerca scientifica, dell'innovazione tecnologica,

dell'organizzazione complessa²⁸. Eppure, perché uno qualsiasi dei loro criteri o dei loro piani venga realmente adottato da un numero considerevole di persone, dovrebbe aver luogo la più radicale redistribuzione del potere economico e politico. Ed anche quando ciò avvenisse — cosa che significherebbe lo scioglimento della General Motors, della Esso, della Con Edison e delle loro consorelle e la redistribuzione al popolo di tutte le loro risorse — sarebbe soltanto un preludio alla riorganizzazione più totale, e di sorprendente complessità, dell'intera struttura della vita quotidiana. Ora, in sé e per sé nelle tesi anti-progresso o favorevoli ad un'energia leggera non c'è nulla di bizzarro ed anzi, a dire il vero, sono piene di idee ingegnose e creative. Il bizzarro è che, nonostante l'ampiezza dei compiti storici che si aprono loro dinanzi, esse dovrebbero esortarci, per usare le parole di E.F. Schumacher, a «pensare in piccolo». La realtà paradossale che sfugge a molti di questi autori è che nella società moderna solo il più smisurato e sistematico «pensare in grande» può aprire le vie d'accesso al «pensare in piccolo»²⁹. Così, i fautori della contrazione energetica, della crescita limitata e del decentramento, anziché condannare Faust, dovrebbero sceglierlo come proprio emblema d'oggi.

L'unico gruppo contemporaneo che non si è limitato a servirsi del mito di Faust ma ne ha colto la tragica profondità è quello costituito dal consorzio degli scienziati nucleari. I pionieri dell'era nucleare che hanno vissuto l'esperienza del lampo accecante di Alamogordo («Buon Dio! ...i ragazzi dai capelli lunghi hanno perso il dominio delle cose!») non hanno mai imparato il modo per esorcizzare quello Spirito Terreno tanto temuto, che era scaturito dalla creatività delle loro menti. Gli «scienziati ansiosi» del dopoguerra, mossi dal senso di colpa e dalla pena, dall'angoscia e dalla contraddizione, hanno impresso alla scienza e alla tecnologia un'impronta tipicamente faustiana. Il che si opponeva radicalmente alla tendenza panglossiana della scienza, di moda, allora come oggi, nei circoli dominanti dell'esercito, dell'industria e della politica, e volta a rassicurare il mondo sul carattere puramente

fortuito e transitorio di ogni problema e a garantire che, alla fine, tutto si sistema. In un'epoca in cui tutti i governi mentivano sistematicamente ai loro popoli circa i pericoli delle armi e della guerra nucleari, furono soprattutto i visionari veterani del Manhattan Project (il più eroico dei quali fu Leo Szilard) a spiegare con lucidità come stavano realmente le cose e ad iniziare la lotta per il controllo civile dell'energia atomica oltre che per una limitazione degli esperimenti nucleari e per un controllo internazionale degli armamenti³⁰. Il loro progetto contribuì a tener desta una consapevolezza di marca faustiana e a respingere la tesi mefistofelica secondo cui gli uomini sarebbero in grado di fare grandi cose nel mondo solo rimuovendo il proprio senso di colpa e di pena. Mostrarono inoltre come questi sentimenti potessero sfociare in un'azione altamente creativa per l'impostazione del problema della sopravvivenza umana.

In anni recenti, i dibattiti sull'energia nucleare hanno prodotto nuove metamorfosi di Faust.

Nel 1971, Alvin Weinberg, brillante fisico ed amministratore, per molti anni direttore dell'Oak Ridge Laboratory, ha evocato Faust nel passaggio culminante di un discorso molto discusso su «Istituzioni sociali ed energia nucleare»: «Noi che ci occupiamo di energia nucleare» — affermava Weinberg — «abbiamo stretto un patto faustiano con la società. Da un lato, offriamo — quando procuriamo la reazione nucleare — un'inesauribile fonte d'energia... Ma il prezzo che chiediamo alla società per questa magica fonte d'energia corrisponde al contempo ad una capacità di vigilanza e di longevità delle istituzioni sociali cui esse non sono abituate». Per sostenere questa «fonte pressoché infinita di energia pulita e a basso costo», gli uomini, le società e le nazioni del futuro dovrebbero essere in grado di mantenere una «ininterrotta vigilanza» contro i gravi pericoli che potrebbero essere di ordine non soltanto tecnologico — il che di fatto potrebbe poi non essere troppo rilevante — ma anche sociale e politico.

Ora, questo libro non è la sede più adatta per discutere i pro e i contro dello scomodo e profondamente problematico patto nucleare proposto da Weinberg. Vi è però lecito osservare come

questi si ponga in rapporto a Faust. A tal proposito, il nocciolo della questione sta nel fatto che gli scienziati («noi che ci occupiamo di energia nucleare») non interpretano più il ruolo di Faust, ma, al contrario, ricoprono il ruolo dell'interlocutore che propone l'affare — cioè quello di Mefistofele, «lo spirito che dice sempre no». Un'immagine di sé inusitata, fortemente ambigua (che probabilmente non otterrebbe il premio delle pubbliche relazioni), ma affascinante nel suo (forse inconsapevole) candore. E, comunque, il corollario che accompagna questa distribuzione dei ruoli ad interessare di più: il protagonista faustiano di Weinberg, che deve decidere se accettare o rifiutare l'accordo, è «la società» — vale a dire, siamo tutti noi. Il concetto sottinteso è che l'impulso faustiano allo sviluppo è giunto ad animare tutti gli uomini e le donne moderni.

Come risultato, «la società è costretta a scegliere e si tratta di una scelta che noi che ci occupiamo di energia nucleare non abbiamo alcun diritto di imporre»³¹. Questo significa che, quali che siano i patti faustiani che vengono — o non vengono — stretti, noi abbiamo non solo il diritto, ma il dovere di prendere parte alla loro stipulazione³². Non possiamo delegare la responsabilità dello sviluppo ad un particolare settore di esperti, proprio perché, nell'ambito del progetto di sviluppo, siamo tutti esperti. Se i settori dirigenti in campo scientifico o tecnologico hanno accumulato vasti poteri nella società moderna, è solo perché le loro concezioni e i loro valori hanno echeggiato, amplificato e realizzato i nostri. Essi si sono limitati a creare i mezzi per raggiungere obiettivi d'altra parte condivisi dall'opinione pubblica moderna: un'evoluzione ininterrotta dell'individuo e della società, un'incessante trasformazione di tutto il mondo interno ed esterno. In quanto membri della società moderna, siamo responsabili della direzione che prende il nostro sviluppo, dei nostri scopi e dei nostri risultati, del loro prezzo in termini umani. La nostra società non sarà mai in grado di controllare l'eruzione delle sue «potenze del sottosuolo», se pretende che i suoi scienziati siano gli unici a non essere soggetti ad alcun controllo. Uno dei fattori basilari della vita moderna è costituito dal fatto che noi, oggi, siamo tutti «ragazzi dai

capelli lunghi».

Gli uomini e le donne moderni in cerca di autocoscienza potrebbero benissimo partire da Goethe, che con il *Faust* ci ha dato la nostra prima tragedia dell'evoluzione. E' una tragedia che nessuno vuole affrontare — non i paesi avanzati né quelli arretrati, non gli intellettuali capitalisti né quelli socialisti — ma che tutti continuano a reinterpretare. Le prospettive e i punti di vista di Goethe possono aiutarci a considerare come la critica più totale e profonda della modernità possa venire proprio da chi ne abbraccia più ardentemente il lato avventuroso e romantico. Tuttavia, se il *Faust* rappresenta una critica, costituisce anche una sfida — al nostro mondo ancor più che a quello di Goethe — ad immaginare e a creare nuove forme di modernità, in cui non sia l'uomo ad esistere in nome dello sviluppo, ma lo sviluppo ad esistere in nome dell'uomo. Il cantiere incompiuto di Faust è il terreno stimolante ma precario su cui tutti noi dobbiamo fondarci per costruire la nostra esistenza.

Note all'introduzione

1 Talk of the Town, in «The New Yorker», 9 aprile 1979, pp. 27-28.

2 Captain America, in «Marvel Comics», n. 2.36 (agosto 1979). Devo questo riferimento bibliografico a Marc Berman.

3 Citato in G. Lukàcs, Goethe e il suo tempo, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 205. Mi sembra che questo libro sia, dopo Storia e coscienza di classe, l'opera migliore del periodo comunista di Lukàcs. I lettori che hanno letto Goethe e il suo tempo si accorgeranno di come gran parte di questo capitolo sia un continuo dialogo con esso.

4 Dopo la versione che avrebbe dovuto essere completa, e che venne pubblicata nel 1832, nel corso del diciannovesimo secolo cominciarono a venire alla luce altri frammenti sparsi, spesso di notevole lunghezza e bellezza. Per una breve storia delle varie fasi di composizione e di pubblicazione del Faust, si veda l'eccellente edizione critica in lingua inglese dovuta a Walter Arndt e Cyrus Hamlin (New York, Norton, 1976), pp. 346-355. Questa edizione, tradotta da Arndt e curata da Hamlin, contiene ampio materiale informativo e numerose ipotesi critiche intelligenti.

5 Nelle citazioni tratte dal *Faust* i numeri tra parentesi stanno ad indicare i versi. Le citazioni riportate in questo capitolo sono state tratte dalla traduzione di Franco Fortini per l'edizione Mondadori, 19843.

6 Non è del tutto esatto. Nel 1798 e nel 1799 Goethe inserì prima di questa scena («Notte») un Prologo in Teatro, e un Prologo in Cielo, per un totale complessivo di circa 350 versi. Entrambi erano apparentemente destinati a fungere da meri accorgimenti

strutturali, ad attenuare la scottante intensità della prima scena, a creare quello che Brecht definiva un effetto di alienazione tra il pubblico e gli impulsi e le aspirazioni del protagonista. Il Prologo in Teatro, piacevolissimo, ma facilmente dimenticabile e solitamente omesso nelle rappresentazioni teatrali, raggiunge lo scopo; l'indimenticabile Prologo in Cielo, che introduce Dio e il diavolo, chiaramente non riesce a generare alcuna alienazione, e anzi non fa che invogliarci maggiormente ad assaporare le intensità della «Notte».

7 Ernst Schachtel, nel suo bellissimo saggio *Memory and Childhood Amnesia*, chiarisce i motivi per cui esperienze del genere di quella di Faust con le campane abbiano un effetto tanto magico e miracoloso sulle vite degli adulti. Questo saggio è stato pubblicato nel 1974 come capitolo finale del libro di Schachtel, *Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention and Memory*, New York, Basic Books, 1959, pp. 279-322 e in particolare 307 ss.

8 Questa tradizione è stata riesumata in maniera sensibile e comprensiva, anche se non completamente critica, da R. Williams, in *Culture and Society, 1780-1950*, Garden City (N.Y.), Anchor Books, 1960.

9 Il conflitto tra le divinità del Vecchio e del Nuovo Testamento, fra il Dio della Parola e il Dio dell'Azione, ha svolto un importante ruolo simbolico in tutta la cultura tedesca del diciannovesimo secolo. Tale conflitto, articolato in varia maniera nelle opere degli scrittori e degli uomini di pensiero tedeschi, da Goethe a Schiller a Rilke e a Brecht, era in realtà un velato dibattito sul problema della modernizzazione della Germania: la società tedesca doveva lanciarsi nell'attività materiale e pratica di stampo «ebraico», vale a dire nello sviluppo di una struttura economica, associato ad una politica liberale di riforme, sulla scia dell'Inghilterra, della Francia e dell'America? Oppure doveva tenersi al di sopra di questi interessi «terreni» e coltivare l'ideale di vita più interiorizzato, «tedesco-cristiano»? Sia il filo-semitismo che l'anti-semitismo tedeschi dovrebbero essere considerati nel contesto di tale simbolismo, che identifica la comunità ebraica del diciannovesimo secolo con il Dio del Vecchio Testamento, ed

entrambi con le moderne forme di attivismo e di mondanità. Marx nella sua prima Tesi su Feuerbach individua un'affinità tra l'umanista radicale Feuerbach e i suoi avversari reazionari «tedesco-cristiani»: entrambi «considerano... solo l'atteggiamento teoretico», mentre la prassi è concepita e fissata solo nel suo modo di apparire sordidamente giudaico «vale a dire, nelle sembianze del Dio ebraico che si insozza le mani nel creare il mondo». Jerrold Siegel, in *Marx's Fate*, Princeton, Princeton University Press, 1978, ci offre una sensibile trattazione dell'equazione tra ebraicità e vita pratica nel pensiero di Marx. Quel che bisogna fare ora è analizzare questo simbolismo nel più vasto contesto della storia tedesca moderna.

10 G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, cit., afferma che «non a caso sono stati gli acuti osservatori dello sviluppo capitalistico i primi a notare questa nuova forma della dialettica del bene e del male». Lukàcs annette particolare importanza a Bernard de Mandeville, che, nella sua *Fiaba delle api* (1714) aveva sostenuto che il vizio privato, qualora venisse praticato da tutti, potrebbe sfociare in una pubblica virtù. Qui, come altrove, Lukàcs è mirabile nell'enfatizzare il concreto contesto socio-economico della tragedia faustiana, ma sbaglia, a mio avviso, nel definire troppo semplicisticamente questo contesto come una questione meramente capitalistica. Il mio punto di vista personale tende invece a mettere in rilievo la dimensione tragica e contraddittoria in tutti i tipi di impresa e creatività moderna.

11 Lukács si basa qui su un brillante saggio giovanile di Marx, *Il potere del denaro nella società borghese*, che si serve come punto di partenza del passo del Faust di cui sopra e di un brano analogo tratto dal *Timone di Atene*.

12 Negli ultimi anni, avendo gli studiosi di storia sociale affinato sia gli strumenti demografici che la sensibilità psicologica necessari per riconoscere le correnti di cambiamento nella vita sessuale e familiare, è diventato possibile scorgere con sempre maggior chiarezza le realtà sociali che si celano dietro la vicenda amorosa di Faust e Gretchen. E. Schorter, *The Making of Modern Family*, New York, Basic Books, 1975, in particolare nei capitoli IV e

VI, e L. Stone, *The Family and Marriage in England, 1500-1800*, New York, Harper & Row, 1978, in particolare nei capitoli VI e XII, sostengono che «individualismo affettivo» (il termine è di Stone) gioca un ruolo cruciale nel sovvertimento delle «condizioni feudali, patriarcali, idilliche» della vita rurale europea. Entrambi gli storici affermano, basandosi sugli studi di molti altri, che tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo, un significativo numero di giovani iniziò a stringere legami intimi che violavano i vincoli familiari, sociali, religiosi e occupazionali tradizionali. Praticamente in tutti i casi, se l'uomo abbandonava la donna (come nel caso di Faust), la donna (come Gretchen) era perduta, ma se la coppia riusciva a restare unita, i due solitamente si sposavano — spesso a motivo di una gravidanza prematrimoniale — e, particolarmente in Inghilterra, venivano accettati, integrandosi perfettamente in una vita normale. Nei continenti, in cui le piccole città erano inclini ad essere meno tolleranti, era più probabile che le coppie se ne andassero, in cerca di ambienti meno ostili al loro amore. Di conseguenza, essi hanno contribuito ai grandi mutamenti demografici in direzione di nuove città e di nuovi paesi e, unitamente ai loro figli (nati durante il cammino e, frequentemente, al di fuori del vincolo matrimoniale), hanno dato vita a quel tipo di nucleo familiare mobile che oggi giorno è giunto a diffondersi nel mondo industrializzato. Per una versione ebraica della storia di Gretchen, ambientata un secolo dopo nelle regioni agricole di tardivo sviluppo dell'Europa dell'Est, si veda il romanzo ciclico di S. Aleichem, *Tevye and his Daughters*. Queste storie che, come il Faust, pongono l'accento sulle tragiche istanze di libertà portate avanti da giovani donne, si concludono con un'emigrazione (in parte volontaria e in parte forzata) verso gli Stati Uniti e hanno avuto una parte importante nello sviluppo di un'autocoscienza da parte degli ebrei americani. Di *Tevye and His Daughters* è stata di recente fornita una versione addolcita, destinata ad un pubblico di massa (non ebraico, per giunta), nel musical *11 violinista sul tetto*, ma le tragiche risonanze dell'amore moderno sono ben lungi dall'esservi scorte e recepite.

14 *Ibidem.* ,

15 Le opere più interessanti scritte in lingua inglese su questo fertile ed affascinante movimento sono F. Manuel, *The New World of Henri Saint-Simon*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1963 e *The Prophets of Paris*, New York, Harper Torchbooks, 1965, capitoli III e IV; trad. it. *I profeti di Parigi*, Bologna, Il Mulino, 1979. Si vedano anche il classico studio di Durkheim del 1895, *Saint-Simon e il socialismo*, che mette in luce la componente saint-simoniana nella teoria e nella prassi novecentesca dello stato assistenziale, e le penetranti trattazioni di L. Coser, *Men of Ideas*, New York, Free Press, 1965, pp. 99-109; Lichtheim, *The Origins of Socialism*, New York, Praeger, 1969, pp. 39-59, 235-244 e Th. Zeldin, *Trance, 1848-1945: Ambition, Love and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 1973, in particolare alle pp. 82, 430-438, 553.

16 J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, trad. it., a cura di G.V. Amoretti, 2 vol., Torino, Utet, 1957, pp. 382-383.

17 Schonfield, *Modern Capitalism The Changing Balance of Public and Private Power*, Oxford, Oxford University Press, 1965. L'autore considera lo strapotere delle pubbliche autorità e la loro capacità di coordinare a livello internazionale una pianificazione a lungo termine, le componenti essenziali del successo del capitalismo contemporaneo.

18 *Goethe quale esponente dell'età borghese*, in Th. Mann, *Dialogo con Goethe*, trad. it., a cura di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1955, p. 89.

19 Solzenicyn dedica al canale alcune delle sue pagine più brillanti ed incisive, mostrando come gli imperativi tecnici dell'opera fossero stati violati sin dall'inizio, nella fretta di dimostrare al mondo che la modernizzazione poteva essere compiuta virtualmente nello spazio di una notte, con l'unica forza della volontà rivoluzionaria. Solzenicyn ha parole particolarmente aspre nei confronti della prontezza con cui gli scrittori, compresi alcuni fra i migliori, abbracciarono e trasmisero menzogne tecnopastorali, con i corpi delle vittime ancora ai loro piedi. Cfr. *L'Arcipelago Gulag*, trad. it., Milano, Mondadori, 1974.

20 I. Babel, *Froim Grac*, in *L'Armata a cavallo e altri racconti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1969, p. 341.

21 Norman O. Brown, *La vita contro la morte*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 41.

22 *Ibidem*, p. 43.

23 *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History*, New York, Wesleyan University Press, 1959, pp. 18-19, 91.

24 *A Course in Film-Making*, in «New American Review», n. 12 (1971), p. 241. Sul Pentagono e i suoi esorcisti, si vedano N. Mailer, *The Armies of Night*, Signet, 1968, in particolare alle pp. 135-145; i miei ricordi e le mie riflessioni in una prima versione di questo saggio, *Sympathy for the Devil: Faust, the 1960s and the Tragedy of Development*, in «New American Review», n. 19 (1974), in particolare alle pp. 22-40, 64-75, e M. Dickstein, *Gates of Eden*, New York, Basic Books, 1978, pp. 146-148, 260-261.

25 G. Stent, *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress*, in origine un ciclo di conferenze tenuto a Berkeley nel 1968, successivamente pubblicate dall'American Museum of Natural History, Natural History Press, 1969, pp. 83-87, 134-138.

26 Questo libro ha conosciuto un altro momento di notorietà nel corso degli anni Settanta, contribuendo ad informare l'oratoria, e, forse, la sensibilità del Governatore della California, Jerry Brown. Brown ne ha distribuito copie in abbondanza tra i suoi assistenti e, con i cronisti, ha spesso fatto riferimento a questo libro come alla matrice in cui sarebbe racchiusa la chiave del suo pensiero.

27 B. James, *The Death of Progress*, New York, Knopf, 1973, pp. 3, 10, 55, 61.

28 Si vedano, ad esempio, l'autorevole opera di E.F. Schumacher, *Small is beautiful: Economy as if People Mattered*, New York, Harper & Row, 1973. L.S. Stavrianos, *The Promise of the Coming Dark Age*, San Francisco, Freeman, 1976; L. Kohr, *The Overdeveloped Nations: The Diseconomies of Scale*, Schochten 1977 (ma pubblicato in Germania e in Spagna nel 1962); I. Illich, *Toward a History of Needs*, New York, Pantheon, 1977; trad. it. *Per una storia dei bisogni*, Milano, Mondadori, 1981.

29 La stessa consapevolezza, espressa forse in maniera ancora più chiara, si ritrova nell'opera di Barry Compton: *The Closing Circle*, New York, Knopf, 1971; *The Poverty of Power*, New York, Knopf, 1976 e il più recente *The Politics of Energy*, New York, Knopf, 1979.

30 La vicenda è stata narrata con grande efficacia drammatica da Robert Jungk in *Brighter Than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists* (1956), trad. ingl., New York, Harcourt Brace, 1958; ed elaborata in maniera avvincente con grande abbondanza di particolari da Alice Kimball Smith in *A Peril and a Hope: The Scientists' Movement in America*, Cambridge (Mass.), Mit Press, 1965. Jungk sottolinea in modo particolare il fatto che questi pionieri dell'era nucleare conoscevano il *Faust* di Goethe ed erano consapevoli delle sue terribili implicazioni per quel che riguardava loro e la loro impresa. Jungk si serve abilmente del tema faustiano anche per interpretare l'ascesa, la caduta e l'ambigua redenzione di J.R. Oppenheimer.

31 *Social Institutions and Nuclear Energy*, discorso tenuto in occasione della riunione nel 1971 dell'American Association for the Advancement of Science, e ristampato in «Science», 7 (luglio 1972), pp. 27-34. Per un esempio delle critiche che vennero mosse, si veda G. Hardin, *Living with the Faustian Bargain*, unitamente alla replica di Weinberg, apparsa sul «Bulletin of the Atomic Scientist» novembre 1976, pp. 21-29. Per qualche critica più recente, sulla scia degli avvenimenti di Three Mile Island, si vedano la rubrica anonima *Talk of the Town* su «The New Yorker» del 9 e del 23 aprile 1979, e i vari articoli di Antony Lewis, Tom Wicker e John Oakes apparsi sul «New York Times».

32 Sfortunatamente, gran parte della forza insita nella visione faustiana di Weinberg è venuta ad essere inficiata dall'altro suo paradigma fondamentale: l'idea, ripetuta all'infinito, di un «sacerdozio nucleare». Questo sacro ordine secolare, di cui Weinberg, a quanto pare, sperava di essere il padre fondatore, avrebbe protetto il genere umano dai rischi dell'energia nucleare e sgominato per sempre le sue diaboliche potenzialità. Ovviamente, Weinberg non è riuscito a cogliere la contraddizione fondamentale

che esiste fra la sua concezione faustiana e le sue aspirazioni ecclesiastiche. Una maggior familiarità con il *Faust* di Goethe, e in particolare con il trattamento che Goethe riserva alla chiesa e ai sacerdoti, avrebbero potuto palesare quest'antinomia.

II.

Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria.
Marx, il modernismo e la modernizzazione

Seguirono la nascita della meccanizzazione e dell'industria moderna... Un impatto violento come quello di una valanga, per intensità ed estensione. Tutti i limiti di morale e natura, di età e sesso, di giorno e notte, vennero abbattuti. Il capitale celebrava le sue orge.

(*Il capitale*, Volume Primo)

Sono lo spirito che sempre dice no.

(Mefistofele nel *Faust* di Goethe)

Autodistruzione innovativa!

(Slogan pubblicitario della Mobil Oil, 1978)

Negli archivi scientifici della Shearson Hayden Stone, Inc., una lettera commerciale reca la seguente citazione da Eraclito: «tutto è in continuo movimento, immutabile è soltanto la legge che regola questo perenne divenire».

(*Shearson Chief Builds: il nuovo piante di Wall Street*, articolo del «New York Times», 1979)

... l'apparente disordine che è in realtà il più alto grado di ordine borghese.

(Dostoevskij a Londra, 1862)

II.

Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria. Marx, il modernismo e la modernizzazione

Abbiamo visto come il *Faust* di Goethe, considerato universalmente un'espressione originaria della moderna ricerca spirituale, trovi la sua realizzazione — ma anche il suo tragico scacco — quando mette in gioco il problema della trasformazione della vita materiale moderna. Vedremo tra breve come la vera forza e l'originalità del «materialismo storico» di Marx risiedano nella sua capacità di far luce sulla vita spirituale moderna. Entrambi gli scrittori condividono un punto di vista che era molto più diffuso ai loro tempi di quanto non lo sia attualmente: la concezione che la «vita moderna» comprenda un insieme coerente. E' su questo senso di totalità che Puskin fonda il suo giudizio del *Faust* come «un'*Illiade* della vita moderna». Ciò presuppone un'unità di vita e di esperienza che abbraccia politica e psicologia moderne, operosità e spiritualità moderne, classi dirigenti e classi lavoratrici moderne. In questo capitolo si tenterà di recuperare la concezione marxiana della vita moderna intesa come un insieme.

È subito opportuno notare come questo senso di totalità si contrapponga alla tendenza del pensiero contemporaneo. La concezione attuale di modernità si dirama su due assi autonomi, nettamente divergenti l'uno dall'altro: il concetto di «modernizzazione» in cui vanno inglobate economia e politica e quello di «modernismo» che comprende l'arte, la cultura e, in genere, la sensibilità. Se si cerca di collocare Marx all'interno di questo dualismo, si scoprirà che egli occupa un ruolo estremamente importante nella letteratura che riguarda la modernizzazione.

Generalmente le sue opere vengono considerate un punto di riferimento fondamentale e una fonte preziosa anche dagli scrittori che asseriscono di rifiutarlo¹. Nella letteratura sul modernismo, invece, a Marx non viene riconosciuto alcun ruolo. La cultura e la presa di coscienza moderniste vengono spesso fatte risalire alla sua generazione, quella degli anni Quaranta del secolo scorso — a Baudelaire, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoevskij — ma Marx in sé non vanta nemmeno un ramo di questo albero genealogico. Se anche viene nominato in questo contesto è per far da contrasto, o, talvolta, come superstite di un'era precedente e più innocente — l'illuminismo, tanto per dire — di cui il modernismo ha presumibilmente distrutto le chiare prospettive e i valori consolidati. Alcuni scrittori (come Vladimir Nabokov) dipingono il marxismo come un peso morto che soffoca lo spirito modernista; altri (come il György Lukács del periodo comunista) considerano la concezione marxiana molto più sensata, sana e «reale» di quelle dei modernisti; tutti sembrano però concordi sul fatto che Marx e i modernisti sono universi nettamente separati².

Eppure, più ci si accosta a ciò che in concreto affermò Marx e meno questo dualismo ha ragione di esistere. Si consideri un'immagine come questa: «Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria». La portata cosmica e la grandiosità visionaria di quest'immagine, la sua potenza altamente concentrata e drammatica, le sfumature vagamente apocalittiche, l'ambiguità del suo punto di vista — il calore capace di distruggere è anche energia in eccesso, sovrabbondanza di vita — sono tutte qualità che si considerano peculiari dell'immaginazione modernista. Coincidono perfettamente con ciò che ci aspettiamo di trovare in Rimbaud o in Nietzsche, in Rilke o in Yeats. «Tutto cade a pezzi, il centro non tiene»: è un dato di fatto che questa immagine proviene da Marx, e non da qualche esoterico inedito giovanile, ma dal nucleo cardinale del *Manifesto del Partito Comunista*: proviene infatti dal momento culminante della descrizione che Marx dà della «moderna società borghese». Ancora più evidenti risultano le affinità tra Marx e i modernisti se si considera l'intera battuta da cui è tratta la nostra immagine: «Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria, è profanata

ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria reale condizione e i propri rapporti con i loro simili»³. Il secondo inciso marxiano, che proclama la distruzione di tutto ciò che è sacro, è più complesso e interessante della classica affermazione ottocentesca di matrice materialista secondo cui Dio non esiste. Marx si muove all'interno della dimensione temporale, cercando di evocare un dramma e un trauma storico, nel loro divenire. Egli in realtà sta affermando che l'aura di sacralità viene improvvisamente a mancare e che non possiamo capire noi stessi nel presente finché non affrontiamo ciò che è assente. La proposizione finale — «e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato...» — non solo richiede un confronto con una realtà inquietante, ma lo mette in atto, lo impone al lettore e, in effetti, anche allo scrittore stesso, poiché «gli uomini», «die Menschen» come dice Marx, vi sono coinvolti tutti assieme, soggetti e oggetti a un tempo di quel diffuso processo che fa sì che tutto ciò che è solido si dissolva nell'aria. È possibile rintracciare questa concezione modernista del «dissolvimento» lungo l'intero arco dell'opera di Marx. Ovunque, è una sorta di corrente sotterranea che si scontra con le più «solide» concezioni marxiane a noi tanto familiari. E proprio nel Manifesto del Partito Comunista è particolarmente forte e incisiva. A dire il vero, anzi, schiude una prospettiva affatto nuova sul Manifesto, che diviene così l'archetipo di un secolo di futuri manifesti e movimenti modernisti. Il Manifesto esprime alcune delle intuizioni più profonde della cultura modernista e al tempo stesso è paradigmatico di alcune delle sue più radicali contraddizioni interne.

A questo punto sarebbe lecito chiedersi: le varie interpretazioni di Marx non sono già più che sufficienti? Ci serve davvero un Marx modernista, di natura affine a Eliot, Kafka, Schoenberg, Gertrude Stein e Artaud? Penso di sì, non solo perché va visto in quella prospettiva, ma perché ha qualcosa di proprio e di importante da dire. Marx infatti può contribuire alla comprensione del modernismo quanto il modernismo

alla comprensione di Marx. Accade infatti che il pensiero modernista, così brillante nell'illuminare il lato oscuro di tutto e di tutti, possieda a sua volta alcuni lati repressi ed oscuri su cui Marx è in grado di gettare una nuova luce. In particolare può chiarire il rapporto tra la cultura modernista e l'economia e la società borghesi — l'universo della «modernizzazione» — da cui essa è scaturita. Vedremo che hanno in comune molto più di quanto ai modernisti e alla borghesia farebbe piacere credere. Vedremo marxismo, modernismo e borghesia coinvolti in una strana danza dialettica, i cui movimenti ci permetteranno di apprendere alcune cose fondamentali sul mondo moderno di cui tutti facciamo parte.

La prospettiva del dissolvimento e la sua dialettica

Il dramma centrale, cui il *Manifesto* deve la sua fama, è costituito dallo sviluppo di una borghesia e di un proletariato moderni e dal conflitto che li divide. Ma un altro dramma è in atto all'interno di questo dramma, il conflitto all'interno della coscienza dell'autore tra ciò che sta realmente accadendo e ciò che significa in termini più generali quella lotta. Potremmo descrivere questo conflitto come una tensione tra il «solido» di Marx e le sue prospettive della vita moderna come «dissolvimento».

La prima parte del *Manifesto*, «Borghesi e Proletari», si prefigge di offrirci una visione generale di quello che viene ora definito il processo di modernizzazione e prepara il terreno al suo apice rivoluzionario (almeno secondo Marx). Qui Marx descrive il solido nucleo istituzionale della modernità. In primo luogo, si deve assistere all'affermarsi di un mercato mondiale, che, nel suo processo di espansione, assorbe e distrugge tutte le forme di mercati locali e regionali con cui entra in contatto. La produzione e il consumo — così come i bisogni umani — divengono progressivamente internazionali e cosmopoliti. La gamma dei desideri e delle esigenze degli uomini raggiunge dimensioni largamente al di sopra delle possibilità delle industrie locali che, di

conseguenza, crollano. Il sistema dell'informazione si sviluppa su scala mondiale e fanno la loro comparsa mezzi di comunicazione di massa tecnologicamente sofisticati. Il capitale è sempre più concentrato nelle mani di pochi. I contadini e gli artigiani indipendenti non riescono a competere con la produzione di massa capitalistica e sono costretti ad abbandonare la terra e a chiudere le loro botteghe. La produzione viene progressivamente centralizzata e razionalizzata in fabbriche ad alto indice di automatizzazione. (Lo stesso processo si verifica nelle campagne dove le fattorie diventano «fabbriche in campagna» e i contadini che non lasciano la terra si trasformano in proletariato agricolo). Grandi masse di poveri, strappati ai loro luoghi di origine, si riversano nelle città che si espandono, come per magia — e «per forza di cataclisma» — nello spazio di una notte. Perché questi grandi mutamenti si verificino senza scosse eccessive diviene necessario attuare una forma di centralizzazione a livello legislativo, fiscale e amministrativo: il che accade ovunque arrivi il capitalismo. Sorgono gli stati nazionali, che acquisiscono grande potere, sebbene questo potere sia continuamente insidiato dalle trame internazionali del capitale. Intanto, i lavoratori dell'industria acquisiscono progressivamente una certa coscienza di classe e si mobilitano contro le condizioni di estrema miseria e di secolare oppressione in cui vivono. Leggendo queste pagine, ci ritroviamo su un terreno familiare: questi processi sono tuttora in corso attorno a noi e un secolo di marxismo ha contribuito a definire un linguaggio in cui essi trovano senso.

Proseguendo nella lettura, però, se leggiamo con tutta l'attenzione possibile, cominciano ad accadere cose strane. La prosa di Marx diviene all'improvviso luminosa, incandescente; immagini brillanti si susseguono e si fondono l'una nell'altra, e ci coinvolgono in una lettura forsennata e così intensa da togliere il respiro. Marx non solo descrive, ma evoca e mima l'andatura furiosa e il ritmo frenetico che il capitalismo impone ad ogni aspetto della vita moderna. Ci fa sentire parte in causa, risucchiati dalla corrente, trascinati senza più controllo, abbagliati e minacciati, al tempo stesso, da questa fuga in avanti.

Dopo alcune pagine di questo tenore siamo eccitati ma confusi: scopriamo che tutte le solide concrezioni sociali intorno a noi si sono dissolte nell'aria. Quando alla fine i proletari di Marx entrano in scena, il palcoscenico del mondo, sul quale essi avrebbero dovuto recitare la loro parte, si è disintegrato, trasformandosi in qualcosa di irriconoscibile, di surreale, in una struttura instabile che oscilla e cambia forma sotto i piedi degli attori. E' come se il dinamismo intrinseco alla prospettiva del dissolvimento si fosse dileguato con Marx e l'abbia trascinato — con gli operai, e con noi — ben oltre i limiti dell'intreccio previsto, tanto che il suo copione rivoluzionario dovrà essere completamente riscritto.

I paradossi del nucleo centrale del *Manifesto* si palesano quasi fin dall'inizio, in particolare dal momento in cui Marx comincia a descrivere la borghesia. «La borghesia — esordisce Marx — ha avuto nella storia una parte sommamente rivoluzionaria». Le pagine che seguono sono sorprendenti in quanto Marx non sembra aver preso la parola per seppellire la borghesia, ma per elogiarla. E ci offre una celebrazione appassionata, entusiastica, in molti casi lirica, di ciò che ha compiuto la borghesia, delle sue idee e delle sue realizzazioni. Anzi, per la verità, in queste pagine riesce a tessere un elogio della borghesia ben più incisivo e profondo di quanto non abbiano mai saputo fare i suoi membri nei confronti di se stessi.

Cosa hanno fatto i borghesi per meritare l'elogio di Marx? Innanzitutto, «loro per primi hanno dimostrato quali risultati possa conseguire l'attività dell'uomo». Marx non vuol dire che loro siano stati i primi a celebrare l'idea di *vita activa*, di un atteggiamento attivista nei confronti del mondo. Fin dal Rinascimento questo è stato un tema centrale della cultura occidentale, ma è proprio nel secolo di Marx che ha acquisito nuova profondità e risonanza, nell'età del romanticismo e della rivoluzione, di Napoleone, di Byron e del *Faust* di Goethe. Verrà sviluppato dallo stesso Marx in nuove direzioni⁴ e continuerà ad evolversi fino ai nostri giorni. La tesi sostenuta da Marx è che la borghesia ha effettivamente realizzato ciò che poeti, intellettuali e artisti moderni si sono limitati a vagheggiare intorno alla modernità. Di conseguenza, essa

ha «compiuto ben altre meraviglie che piramidi egiziane, acquedotti romani e cattedrali gotiche»; ha «portato a termine ben altre spedizioni che le migrazioni dei popoli e le crociate». La sua attitudine ad un atteggiamento attivo nei confronti della realtà si manifesta in primo luogo in grandi progetti di edificazione materiale: opifici e fabbriche, ponti e canali, ferrovie, e tutte le grandi opere pubbliche che fanno parte dell'impresa finale di Faust. Sono queste, in definitiva, le piramidi e le cattedrali dell'era moderna. Poi, si devono considerare le immense migrazioni di popoli — verso città, frontiere, nuove terre — che la borghesia di volta in volta ha ispirato o brutalmente imposto o sovvenzionato, ma sempre, comunque, sfruttato per il proprio tornaconto. Marx, in un teso paragrafo ricco di potenza evocativa, riproduce il ritmo e la drammaticità dell'attivismo borghese:

Durante il suo dominio di classe appena secolare la borghesia ha creato forze produttive in massa molto maggiore e più colossali che non avessero mai fatto tutte insieme le altre generazioni del passato. Il soggiogamento delle forze naturali, le macchine, l'applicazione della chimica all'industria e all'agricoltura, la navigazione a vapore, le ferrovie, i telegrafi elettrici, e il dissodamento d'interi continenti, la navigabilità dei fiumi, popolazioni intere sorte quasi per incanto dal suolo — quale dei secoli antecedenti immaginava che nel grembo del lavoro sociale stessero sopite tali forze produttive?

Marx non è il primo né l'ultimo scrittore a celebrare i trionfi della moderna tecnologia e della nuova organizzazione sociale di stampo borghese ma il suo peana si distingue tanto per ciò cui dà risalto quanto per ciò che lascia nell'ombra. Benché Marx si consideri un materialista, il suo interesse principale non è costituito dalle cose che la borghesia crea; ad interessargli sono i processi, le tensioni, le espressioni della vita e dell'energia umane: gli uomini che lavorano, che si muovono, che coltivano, che comunicano, organizzando e riorganizzando continuamente la natura e se stessi; le forme nuove e sempre rinnovate di quello spirito attivo che la

borghesia pone in essere. Marx non si sofferma a lungo sulla specificità di invenzioni e innovazioni particolari (fedele ad una tradizione che va da Saint-Simon a McLuhan): ciò che lo appassiona è il processo attivo e generativo attraverso cui una cosa conduce ad un'altra, i sogni si trasformano in progetti e le fantasticherie in bilanci finanziari, le idee più folli e stravaganti continuano ad essere messe in atto ed escogitate («popolazioni intere sorte quasi per incanto dal suolo»), illuminando e alimentando nuove forme di vita e di azione.

L'ironia insita nell'attivismo borghese, come la interpreta Marx, è che la borghesia si trova costretta a rinunciare alle sue più feconde potenzialità, potenzialità che possono essere sviluppate solo da chi spezzi il suo potere. Malgrado tutte le meravigliose forme di attività dischiuse dalla borghesia, l'unica attività che ha davvero qualche significato per i suoi membri è quella di far denaro, di accumulare capitale e aggiungere plusvalore. Tutte le loro imprese, che in sé e per sé hanno una dimensione puramente transitoria e mediata, non sono altro che mezzi per raggiungere questo fine. Le forze e i processi attivi che hanno per Marx un significato così rilevante sembrano essere semplici sottoprodotti accidentali nelle intenzioni dei loro artefici. Nondimeno, i borghesi si sono posti come la prima classe dirigente che fonda la propria autorità non su ciò che erano i suoi antenati, ma su ciò che realizzano in concreto i suoi rappresentanti. I borghesi hanno creato immagini e paradigmi nuovi e scintillanti del buon vivere inteso come azione. Hanno dimostrato che, attraverso un'azione organizzata e coordinata, è possibile cambiare davvero il mondo.

Ma, ahimè, ai borghesi, con loro grande imbarazzo, non è concesso di spingersi con lo sguardo dentro le strade che hanno aperto: quegli ampi scorci panoramici potrebbero trasformarsi in abissi. Essi sono in grado di continuare a svolgere il proprio ruolo rivoluzionario solo rinnegandone la vera portata e profondità. Gli intellettuali e gli operai radicali, invece, sono liberi di rendersi conto di dove conducono quelle strade, e di imboccarle. Se la vita migliore è una vita d'azione, perché il campo delle attività umane dovrebbe limitarsi esclusivamente a quelle da cui è possibile trarre

un profitto? E perché gli uomini moderni, che hanno scorto quali risultati può conseguire l'attività dell'uomo, dovrebbero accettare passivamente la struttura della loro società così come viene data? Visto che un'azione organizzata e coordinata può cambiare il mondo in tanti modi diversi, perché non organizzarsi, lavorare assieme e combattere per modificarlo ulteriormente? «L'attività rivoluzionaria, l'attività pratico-critica» (chiamata a minare il potere borghese sarà un'espressione di quelle energie attive e attivistiche che la borghesia stessa ha liberate. Marx esordiva facendo l'elogio della borghesia, non affossandola; ma, se la sua dialettica è corretta, alla fine saranno proprio le virtù per cui ha elogiato la borghesia a seppellirla.

La seconda grande conquista borghese è stata quella di dar libero sfogo alla potenzialità e alla tensione umane allo sviluppo, ad un perpetuo cambiamento, al continuo rinnovamento e rivoluzionamento di ogni aspetto della vita privata e sociale. Questo impulso, come dimostra Marx, è intrinseco alle attività e alle esigenze quotidiane dell'economia borghese. Tutti coloro che operano nell'ambito di questa economia, si trovano a subire la pressione di una concorrenza ugualmente spietata, provenga dall'altra parte della strada o dall'altra parte del mondo. Sottoposto a questa pressione, ogni borghese, dal più piccolo al più potente, è costretto a innovare, non foss'altro che per tenere a galla i suoi affari e se stesso; chi non produce dinamicamente e di propria iniziativa qualche cambiamento diverrà una vittima passiva dei drastici mutamenti imposti da coloro che dominano il mercato. Ciò significa che la borghesia, vista come insieme, «non può esistere senza rivoluzionare continuamente gli strumenti di produzione». Tuttavia le forze che modellano e dirigono l'economia moderna non possono venire suddivise in compartimenti stagni né avulse dalla totalità della vita. L'intensa e inesorabile pressione verso un rivoluzionamento della produzione è destinata ad uscire dal proprio ambito per trasformare anche quelle che Marx definisce «condizioni della produzione» (o, in alternativa, «rapporti produttivi») non diversamente da «tutte le condizioni e i rapporti sociali»⁵.

A questo punto, Marx, stimolato dal dinamismo esasperato che sta cercando di comprendere, compie un grande balzo inventivo:

Il continuo rivoluzionamento della produzione, l'ininterrotto scuotimento di tutte le situazioni sociali, l'incertezza e il movimento eterni contraddistinguono l'epoca dei borghesi fra tutte le epoche precedenti. Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e di concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si dissolve nell'aria tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti.

Ma tutto ciò in quale posizione colloca noi, i membri della «moderna società borghese»? Veniamo tutti ad assumere posizioni strane e paradossali. Le nostre vite sono controllate da una classe dominante che ha investito i propri interessi non solo nel mutamento, ma anche nella crisi e nel caos. «L'ininterrotto scuotimento di tutte le situazioni sociali, l'incertezza e il movimento eterni» anziché sovvertire questa società, in concreto non fanno che rafforzarla. I crolli vengono trasformati in lucrose opportunità di nuovo sviluppo e di rinnovamento; la disintegrazione funge da forza di mobilitazione e quindi di integrazione. L'unico spettro che davvero incombe sulla moderna classe dirigente e che davvero mette in pericolo il mondo che questa ha creato a propria immagine è costituito proprio dall'unica cosa che le élites tradizionali e, in ciò, le masse tradizionali, hanno sempre agognato: un prolungato periodo di solida stabilità. In questo mondo, stabilità può solo significare entropia, morte lenta, mentre l'unica certezza del nostro essere vivi ci viene dalla nostra capacità di progresso e di crescita. Affermare che la nostra società si sta disgregando equivale soltanto ad affermare che è viva e in buona salute.

Che genere di uomini produce questa rivoluzione permanente? Per poter sopravvivere nella società moderna le persone, indipendentemente dal proprio ceto, devono assumere la forma aperta e fluida di tale società. Gli uomini e le donne della società moderna devono imparare a desiderare il mutamento, ad essere non solo aperti ai mutamenti nelle loro vite sociali e private, ma ad avvertirne effettivamente l'esigenza, a procurarseli e a realizzarli attivamente. Essi devono imparare non a rimpiangere «i rapporti stabili e irrigiditi» del passato, reale o idealizzato che sia, ma a compiacersi della mobilità, a progredire nel rinnovamento, a desiderare ardentemente futuri sviluppi nelle proprie condizioni di vita e nei propri rapporti con il prossimo.

Marx mutua questa idea evolutiva dalla cultura umanistica tedesca della sua gioventù, da Goethe, Schiller e dai loro epigoni romantici. Questo tema, ancora attualissimo al giorno d'oggi — Erik Erikson ne è attualmente l'esponente più prestigioso ancora in vita —, e il suo sviluppo costituiscono forse il contributo più profondo e duraturo del mondo tedesco alla cultura mondiale. Marx è perfettamente conscio dei vincoli che lo legano a questi scrittori, da lui continuamente citati e chiamati in causa, e alla loro tradizione intellettuale. Tuttavia, a differenza della maggior parte dei suoi predecessori — unica eccezione il Goethe degli ultimi anni, in particolare il Goethe della Seconda Parte del *Faust* — comprende bene che l'ideale umanistico dell'auto-evoluzione è inidoneo alla realtà emergente dello sviluppo economico borghese. Di conseguenza, malgrado tutte le sue invettive contro l'economia borghese, Marx accoglie con entusiasmo la conformazione della personalità che questa economia ha prodotto. Il problema del capitalismo è che questo, qui come in altri casi, distrugge le potenzialità umane che esso stesso crea. Incoraggia, anzi costringe, ognuno ad autoevolversi, ma la gente comune può evolversi solo in modi limitati e distorti. Quei caratteri, quegli impulsi, quelle attitudini che possono essere utilizzati dal mercato vengono portati ad uno sviluppo spesso prematuro, e accanitamente sfruttati fino all'esaurimento; tutto quel che d'altro c'è in noi, tutto ciò che non può essere sfruttato a livello commerciale, viene drasticamente

represso oppure inaridisce per mancanza di uso, o non ha mai la minima possibilità di essere portato alla luce⁶.

Questa contraddizione è ironicamente e felicemente superata, afferma Marx, quando «con lo sviluppo della grande industria, viene tolto da sotto i piedi della borghesia il terreno stesso sul quale essa produce ed assorbe i prodotti». L'energia e la vita insite nello sviluppo borghese spazzeranno via la classe che prima ha dato loro impulso. Possiamo osservare tale movimento dialettico tanto nell'ambito dell'evoluzione personale che in quello dello sviluppo economico: in un sistema in cui tutti i rapporti sono labili, come possono sperare le forme di vita fissate dal capitalismo — la proprietà privata, il lavoro salariato, il valore di scambio, la ricerca insaziabile del profitto — di essere le uniche a sopravvivere? In un sistema in cui i desideri e le sensibilità dei membri di tutte le classi sociali sono divenuti illimitati e insaziabili, in perfetta sintonia con i continui rivolgimenti che coinvolgono ogni aspetto della vita, cosa può mantenerli stabili e irrigiditi nei loro ruoli borghesi? Quanto più furiosamente la società borghese si batte perché i suoi membri si evolvano o muoiano, tanto più è probabile che questi ultimi, evolvendosi, la superino, tanto più giungeranno alla fine a considerarla un ostacolo alla propria crescita, tanto più implacabilmente la combatteranno in nome di quella nuova vita che essa stessa li ha costretti ad esigere. Così il capitalismo verrà dissolto dal calore prodotto dalle sue incandescenti energie. Quando, dopo la Rivoluzione, «nel corso dell'evoluzione», la ricchezza sarà stata ridistribuita e i privilegi di classe saranno stati spazzati via, quando l'istruzione sarà libera e universale e i lavoratori controlleranno le forme d'organizzazione del lavoro, allora — è la predizione di Marx nel punto centrale del *Manifesto* — finalmente «alla vecchia società borghese con le sue classi e i suoi antagonismi fra le classi subentra una associazione in cui il libero sviluppo di ciascuno è condizione del libero sviluppo di tutti». Allora l'esperienza dell'autoevoluzione, scatenata dalle esigenze e dalle deformazioni del mercato, potrà proseguire liberamente e spontaneamente; e invece dell'incubo in cui la società borghese l'ha trasformata potrà divenire una fonte di gioia e

di bellezza per tutti.

Vorrei per un attimo fare un passo indietro rispetto al *Manifesto del Partito Comunista* per sottolineare l'importanza che questa concezione evolutiva riveste per Marx, dai primi agli ultimi scritti. Il suo saggio giovanile dedicato a *L'alienazione del lavoro*, scritto nel 1844, proclama come unica alternativa umana al lavoro alienato, il lavoro che permetterà all'individuo di «sviluppare liberamente le proprie energie fisiche e spirituali»⁷. Nell'*Ideologia tedesca* (1845-1846), obiettivo del comunismo è «lo sviluppo di un insieme di capacità nei singoli individui». Poiché «solo insieme agli altri ciascun individuo ha i mezzi per coltivare le proprie attitudini in tutte le direzioni; solo in comunione con gli altri, perciò, è possibile una libertà personale»⁸. Nel primo volume del *Capitale*, nel capitolo «L'industria moderna e le macchine», è fondamentale per il comunismo trascendere la divisione capitalistica del lavoro: «sostituire all'individuo parziale, mero veicolo di una funzione sociale di dettaglio, l'individuo totalmente sviluppato, per il quale differenti funzioni sociali sono modi di attività che si danno il cambio l'uno con l'altro»⁹.

Questa concezione del comunismo è indubbiamente moderna, innanzitutto per il suo individualismo, ma ancor più per l'ideale evolutivo inteso come forma del buon vivere. Qui Marx è più vicino ad alcuni dei suoi nemici borghesi e liberali di quanto non lo sia agli esponenti tradizionali del comunismo, che, a partire da Platone e dai Padri della Chiesa, hanno santificato il sacrificio di sé, disconosciuta o aborrita l'individualità e agognato un momento assoluto in cui ogni conflitto e sforzo volgano al termine. Ancora una volta troviamo Marx più sensibile a quanto accade nell'ambito della società borghese di quanto non lo siano gli stessi membri e sostenitori della borghesia. Egli vede nelle dinamiche dello sviluppo capitalistico — inteso come sviluppo tanto di ogni singolo individuo che della società come insieme — un'immagine nuova della vita felice: non una vita di perfezione definitiva, non l'incarnazione di idee statiche predeterminate, ma un processo di continua, inesorabile, infinita e libera crescita. La sua speranza, dunque, è di medicare le ferite della modernità attraversando una

modernità più totale e profonda¹⁰.

L'autodistruzione innovativa

Ci siamo dunque resi conto dei motivi per cui Marx è così entusiasta della borghesia e del mondo che essa ha creato. Adesso dobbiamo affrontare una questione ancor più inquietante: se paragonato al *Manifesto del Partito Comunista*, l'intero *corpus* degli apologeti del capitalismo, da Adam Ferguson a Milton Friedman, appare estremamente scialbo e privo di vita. I celebratori del capitalismo ci dicono sorprendentemente poco intorno ai suoi infiniti orizzonti, alla sua energia e alla sua audacia rivoluzionarie, alla sua creatività dinamica, al suo spirito fantasioso e avventuroso e alla sua capacità di rendere gli uomini non solo più agiati, ma più vivi. La borghesia e i suoi ideologi non si sono mai segnalati per particolare umiltà o modestia, eppure sembrano curiosamente determinati a tenerci nascosta gran parte dei loro pregi. La ragione, ritengo, risiede nel fatto che questi pregi presentano un lato oscuro su cui essi non sono in grado di far luce. Ne sono profondamente consapevoli e, chiaramente, imbarazzati e spaventati al punto da ignorare o rinnegare la loro forza e la loro creatività piuttosto che guardare in faccia le proprie virtù e conviverci.

Cos'è questo qualcosa che i rappresentanti del ceto borghese temono di scoprire in se stessi? Non certo la loro tendenza a sfruttare le persone, a considerarle unicamente degli strumenti o (per usare una terminologia economica piuttosto che morale) dei prodotti. I borghesi, per come li vede Marx, non perdono certo il sonno per questo. Dopo tutto si comportano così anche tra di loro, e perfino nei confronti di se stessi, quindi, perché non dovrebbero comportarsi così con tutti? Il vero nucleo del problema è la pretesa della borghesia di considerarsi il «Partito deU'ordine» nella politica e nella cultura moderne. Le immense quantità di denaro e di energia profuse nell'edificare e il carattere volutamente monumentale di gran parte di tali edifici — per la verità nel secolo di Marx qualsiasi tavolo o sedia all'interno di un palazzo borghese

sembrava un monumento — provano la sincerità e la serietà di questa ambizione. Eppure, sempre secondo Marx, la verità è che ogni opera edificata dalla società borghese è costruita per essere distrutta. «Tutto ciò che è solido» — dagli abiti che indossiamo ai telai e alle follatrici che ne tessono le stoffe, agli uomini e alle donne che lavorano alle macchine, alle abitazioni e ai quartieri in cui i lavoratori vivono, alle aziende e alle corporazioni che sfruttano i lavoratori, ai paesi, alle città, alle intere regioni e persino alle nazioni, che li riuniscono tutti — tutto ciò viene creato per essere domani distrutto, schiacciato sgretolato polverizzato o dissolto, così che possa essere riciclato o sostituito la settimana successiva e il continuo processo possa dunque ripetersi nel tempo, possibilmente all'infinito, in forme sempre più vantaggiose.

Il pathos di tutti i monumenti borghesi deriva dal fatto che la loro forza e la loro solidità materiali in realtà non contano nulla e non hanno assolutamente alcun peso¹¹, poiché vengono spazzati via come canne al vento proprio da quelle forze dello sviluppo capitalista che essi celebrano. Anche le costruzioni e le opere pubbliche borghesi più belle ed imponenti sono suscettibili di un veloce deprezzamento e, come tali, capitalizzate: vengono insomma progettate per essere obsolete, più vicine nella loro funzione sociale alle tende e agli accampamenti che non alle «piramidi egiziane, [agli] acquedotti romani, e [alle] cattedrali gotiche»¹².

Se guardiamo al di là del composito scenario creato dai protagonisti della nostra borghesia, e osserviamo come essi effettivamente operano ed agiscono, vediamo che questi solidi cittadini sarebbero pronti a distruggere il mondo se ciò fruttasse. Proprio mentre terrorizzano tutti con le fantasie sulla rapacità e sullo spirito di vendetta del proletariato, loro stessi, grazie al loro commercio e al loro sviluppo inesauribili, muovono ingenti quantità di uomini di materiali e di denaro su e giù per la terra, erodendo o facendo saltare le fondamenta della vita di ognuno, nella loro avanzata. Il loro segreto — un segreto che sono riusciti a nascondere anche a se stessi — sta nel fatto che, dietro la facciata, costoro sono parte della classe dominante più violentemente distruttiva della storia. Tutte le spinte anarchiche, incontrollate ed

esplosive, cui la generazione seguente darà il nome di «nichilismo» — le spinte che Nietzsche e i suoi seguaci imputeranno a traumi di portata cosmica, quali la Morte di Dio — sono inglobate da Marx nell'ambito dell'apparentemente banale attività quotidiana dell'economia di mercato. Marx porta alla luce l'exasperato nichilismo della borghesia moderna, un nichilismo che opera su una scala molto più vasta di quel che gli intellettuali moderni possano immaginare¹³. Questi borghesi, tuttavia, si sono estraniati dalla propria creatività non riuscendo a sopportare la vista dell'abisso morale, sociale e psichico scavato da quella stessa creatività.

Alcune delle immagini più vive e incisive di Marx hanno l'intento di costringere tutti noi ad affrontare quell'abisso. Perciò, «la società borghese moderna che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio così potenti, rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate». Questa immagine evoca i fantasmi di quel buio passato medioevale che la nostra moderna borghesia dovrebbe aver seppellito. I suoi componenti si presentano come esseri pratici e razionali, non certo magici; i figli dell'illuminismo, non certo delle tenebre. Quando Marx raffigura i borghesi come maghi — ci si rammenti sempre delle «popolazioni intere sorte quasi per incanto dal suolo» grazie a loro, per non parlare dello «spettro del comunismo» — egli intende mettere in rilievo quelle profondità che essi negano. L'immaginario marxiano, qui come non mai, proietta un certo senso di stupore sul mondo moderno: la sua energia vitale è abbagliante, travolgente, si pone al di là di tutto ciò che poteva aver immaginato la borghesia, per non dire di ciò che aveva calcolato o programmato. Ma le immagini di Marx esprimono anche ciò che solitamente si accompagna ad ogni forma di stupore autentico: un senso di terrore. Infatti, questo mondo magico e miracoloso è al tempo stesso demoniaco e terrificante, e gira vorticosamente privo di controllo, minaccioso e ciecamente distruttivo non appena si muove. I rappresentanti della borghesia reprimono sia lo stupore che il terrore di fronte a ciò che hanno creato: padroni di tal fatta non vogliono sapere in quale misura sono posseduti. Lo

apprendono soltanto nelle circostanze del disastro personale e generale: soltanto, vale a dire, quando è troppo tardi.

Il mago borghese di Marx discende ovviamente dal Faust di Goethe, ma anche da un altro personaggio letterario che ossessionò la fantasia della sua generazione: il Frankenstein di Mary Shelley. Queste figure mitiche, impegnate ad estendere le potenzialità umane attraverso la scienza e la razionalità, liberano potenze demoniache che erompono irrazionalmente, estranee a qualsiasi possibilità di controllo umano, con terrificanti risultati. Nella Seconda Parte del *Faust* di Goethe la vera potenza infernale, che alla fine rende obsoleto il mago, è l'insieme del moderno sistema sociale. La borghesia secondo Marx si muove seguendo questa tragica orbita. Egli colloca i suoi inferi in un contesto terreno e ci mostra come, in milioni di fabbriche e opifici, banche e mercati, oscure potenze siano all'opera alla piena luce del sole; e come le forze sociali siano spinte verso mete atroci dagli inderogabili imperativi di un mercato che neppure il borghese più potente è in grado di tenere sotto controllo. L'immaginazione di Marx ci porta questo abisso nei pressi di casa.

Così, nella prima parte del *Manifesto*, Marx fissa le polarità che informeranno e animeranno la cultura del modernismo nel secolo a venire: il tema dei desideri e degli impulsi insaziabili, della rivoluzione permanente, dello sviluppo infinito, della creazione e del rinnovamento perpetui in ogni sfera della vita umana; e la sua radicale antitesi, vale a dire il tema del nichilismo, della distruzione illimitata, della vita distrutta ed esaurita, del cuore delle tenebre, dell'orrore. Marx dimostra come entrambe queste potenzialità umane vengano infuse nella vita di ogni uomo moderno dalle spinte e dalle pressioni dell'economia borghese. Nel corso del tempo, i modernisti produrranno tutta una serie di rappresentazioni cosmiche ed apocalittiche, rappresentazioni della gioia più radiosa e della più cupa disperazione. Molti degli artisti più creativi dell'era modernista vivranno contemporaneamente entrambe le opzioni, venendo spinti eternamente da un polo all'altro; il loro dinamismo interiore riprodurrà e darà espressione ai ritmi profondi su cui si muove e vive il capitalismo moderno.

Marx ci immerge nelle viscere di tale processo vitale, al punto che ci sentiamo infondere un'energia che esalta l'intero nostro essere, mentre veniamo al contempo colti da violente emozioni e convulsioni che minacciano in ogni momento di annichilirci. Poi, con la forza del suo linguaggio e del suo pensiero, egli tenta di indurci a credere alla sua visione, a lasciarci trascinare via con lui verso un punto culminante che è prossimo.

Gli apprendisti stregoni, i militanti del proletariato rivoluzionario, sono destinati a strappare il controllo delle moderne forze produttive, alla borghesia faustiana-frankensteiniana. Una volta che ciò sia avvenuto, trasformeranno queste forze sociali instabili ed esplosive in sorgenti di bellezza e di gioia per tutti e porteranno ad un lieto epilogo la tragica storia della modernità. A prescindere dal fatto che tale felice conclusione possa o meno verificarsi, il *Manifesto* rimane importante per la sua forza inventiva, per l'aver espresso e colto le luminose e terribili possibilità che pervadono la vita moderna. Con tutto quello che è anche d'altro, è la prima grande opera d'arte modernista.

Ma anche se si rende onore al *Manifesto* come ad un archetipo del modernismo, va ricordato che i modelli archetipici servono a caratterizzare non solo forze e verità ma anche tensioni e pulsioni interne. Quindi, sia nel *Manifesto* che nelle illustri opere pubblicate sulla sua scia, scopriamo che, malgrado le intenzioni originarie dell'autore e probabilmente senza che quello ne fosse consapevole, la prospettiva della rivoluzione e della soluzione finale produce la propria critica immanente, mentre nuove contraddizioni urgono per uscire dal velo che tale prospettiva ordisce. Proprio mentre ci lasciamo trasportare dal flusso dialettico di Marx, ci sentiamo trascinare da correnti inesplorate d'ansia e d'incertezza. Veniamo coinvolti da Marx in una serie di tensioni radicali tra le sue intenzioni e le sue visioni, tra ciò che vuole e ciò che vede.

Prendiamo, ad esempio, la teoria di Marx sulle crisi: «le crisi [...] col loro periodico ritorno mettono in forse sempre più minacciosamente l'esistenza di tutta la società borghese». In tali crisi ricorrenti «viene regolarmente distrutta non solo una gran parte dei prodotti ottenuti, ma addirittura gran parte delle forze

produttive già create». Marx sembra convinto che tali crisi paralizzaranno progressivamente il capitalismo fino a distruggerlo. E tuttavia, la sua stessa concezione e la sua stessa analisi della società borghese mostrano come questo tipo di società possa benissimo prosperare fondandosi su crisi e crolli: «da un lato, con la distruzione coatta di una massa di forze produttive: dall'altro con la conquista di nuovi mercati e con lo sfruttamento più intenso dei vecchi». Le crisi possono distruggere solo quelle persone e società che, in base alle definizioni del mercato, sono relativamente deboli ed inefficienti; possono schiudere spazi vergini per un nuovo investimento e un nuovo sviluppo; possono costringere la borghesia a innovare, espandersi e accumulare in modo più intenso e ingegnoso che mai. Possono dunque imprevedibilmente trasformarsi nelle cause prime della forza e della capacità di recupero del capitalismo. Può essere vero che, come dice Marx, queste forme di adattamento non sono altro che «la preparazione di crisi più generali e violente», tuttavia, considerato che la capacità borghese di produrre caos e distruzione paga, non c'è ragione apparente perché tali crisi non debbano avere un andamento a spirale, virtualmente infinito, schiacciando sì famiglie, società, città, ma lasciando intatte le strutture della vita sociale e del potere borghesi.

In secondo luogo, potremmo prendere in esame la prospettiva marxiana della comunità rivoluzionaria, le cui basi verranno, ironicamente, gettate dalla borghesia stessa. «Il progresso dell'industria, del quale la borghesia è veicolo involontario e passivo, fa subentrare all'isolamento degli operai risultante dalla concorrenza, la loro unione rivoluzionaria, risultante dall'associazione». Le immense unità produttive connaturate all'industria moderna spingeranno un gran numero di lavoratori a frequentarsi, li obbligheranno a contare gli uni sugli altri e a collaborare nello svolgimento del proprio lavoro — la moderna divisione del lavoro richiede una stretta collaborazione, di momento in momento, su vasta scala — insegnando, così, loro a pensare e ad agire su un piano collettivo. I vincoli comunitari tra i lavoratori, creati inconsapevolmente dalla produzione capitalistica,

daranno vita ad istituzioni politiche militanti, ad unioni che combatteranno e, alla fine, abatteranno la struttura individualizzata e pulviscolare dei rapporti sociali capitalistici. Questo è quanto crede Marx.

E tuttavia, se la sua visione globale della modernità è esatta, perché le forme di comunità prodotte dall'industria capitalistica dovrebbero rivelarsi più solide di qualsiasi altro prodotto capitalistico? Tali collettività non potrebbero dimostrarsi, come qualsiasi altro elemento di questo contesto, meramente temporanee, provvisorie, forgiate per invecchiare? Marx nel 1856 parlerà dei lavoratori moderni come di «uomini nuovi... al pari delle macchine, un'invenzione dei tempi moderni». Ma se le cose stanno realmente così, allora, la loro solidarietà, per quanto straordinaria possa risultare in un dato momento, può rivelarsi alla fine altrettanto effimera delle macchine cui sono addetti o dei prodotti che essi sfornano. I lavoratori possono sostenersi reciprocamente oggi nelle assemblee o nel picchettaggio, solo per ritrovarsi domani sparsi in diverse collettività che vivono diverse condizioni, con processi e prodotti diversi, bisogni ed interessi diversi. Ancora una volta le forme costitutive del capitalismo — capitale, salario, prodotti, sfruttamento, plusvalore — sembrano perdurare mentre i loro contenuti umani entrano in un vortice continuo. Come può un qualsiasi legame umano durevole fiorire su un terreno tanto insidioso ed instabile?

Anche ammesso che i lavoratori costruissero un efficace *movimento* comunista, e che questo movimento desse luogo a una rivoluzione coronata da successo, come potrebbero mai riuscire a costruire una solida *società* comunista, in mezzo ai flussi instabili della vita moderna?

Che cosa impedirebbe alle forze sociali che hanno dissolto il capitalismo di dissolvere lo stesso comunismo? Se tutti i nuovi rapporti diventano obsoleti prima di riuscire a consolidarsi, come si potranno mantenere in vita la solidarietà, la fraternità e il mutuo soccorso? Un governo comunista potrebbe tentare di arginare il flusso, imponendo limiti severissimi, non solo all'attività economica e d'impresa (cosa che ogni governo socialista ha fatto, come del

resto ogni stato assistenziale capitalista), ma all'espressione individuale, culturale e politica. Ma, per quanto fortunata, una simile politica non tradirebbe l'aspirazione marxista alla libera evoluzione del singolo e della collettività? Marx guarda al comunismo come all'apogeo della modernità, ma come può il comunismo radicarsi nel mondo moderno senza sopprimere proprio quelle energie moderne che promette di liberare? E, d'altro canto, se desse libero sfogo a queste energie, non potrebbe darsi che il flusso spontaneo dell'energia popolare travolga la stessa nuova formazione sociale? ¹⁴

Così, limitandoci a leggere attentamente il *Manifesto* e a prendere sul serio il suo concetto di modernità, arriviamo a porci seri interrogativi circa le risposte di Marx. Vediamo come il successo che Marx intuisce proprio dietro l'angolo sia probabilmente lontano nel tempo a venire, posto *tout-court* che giunga; e vediamo anche che, qualora giunga, non potrebbe essere altro che un episodio fugace e transitorio, sfumato in un attimo, sorpassato prima di aver avuto la possibilità di consolidarsi, travolto dal medesimo flusso di perpetuo progresso e mutamento che lo ha reso per un attimo alla nostra portata, lasciandoci però in uno stato di instabilità senza fine e senza speranza. Vediamo infine come il comunismo, allo scopo di tenersi in piedi, potrebbe soffocare le forze attive, dinamiche ed evolutive che lo hanno posto in essere, potrebbe tradire molte delle speranze che avevano fatto sì che valesse la pena di lottare per esso, potrebbe riprodurre sotto diverso nome le iniquità e le contraddizioni della società borghese. Per ironia, dunque, vediamo che la dialettica marxiana della modernità subisce la stessa sorte della società che descrive e produce energie ed idee che ne provocano il dissolvimento nella sua stessa aria.

La nudità: l'uomo genuino

Ora che abbiamo considerato nei suoi effetti concreti il concetto marxiano di «dissolvimento», intendo servirmene per chiarire alcune delle più efficaci immagini della vita moderna

contenute nel *Manifesto*. Nel brano citato qui sotto, Marx cerca di mostrare come il capitalismo abbia mutato il rapporto delle persone con gli altri e con se stesse. Sebbene, nella frase di Marx, il soggetto sia «la borghesia» — descritta nelle sue attività economiche che producono i grandi cambiamenti — e gli uomini e le donne moderni di ogni ceto siano oggetti, per tutti ci sono dei cambiamenti:

La borghesia ha lacerato spietatamente tutti i variopinti vincoli feudali che legavano l'uomo al suo superiore naturale, e non ha lasciato fra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, il freddo «pagamento in contanti». Ha affogato nell'acqua gelida del calcolo egoistico i sacri brividi dell'esaltazione devota, dell'entusiasmo cavalleresco, della malinconia filistea.

La borghesia ha spogliato della loro aureola tutte le attività che fino allora erano venerate e considerate con pio timore.

La borghesia ha strappato il commovente velo sentimentale al rapporto familiare e lo ha ricondotto a un puro rapporto di denaro.

Ha messo lo sfruttamento aperto, spudorato, diretto e arido al posto dello sfruttamento mascherato d'illusioni religiose e politiche.

L'antitesi fondamentale marxiana qui si manifesta nella contrapposizione tra ciò che è aperto o nudo e ciò che è nascosto, mascherato, vestito. Questa polarità, che ricorre tanto nel pensiero occidentale che in quello orientale, simboleggia ovunque la distinzione tra un mondo «reale» e uno illusorio. In larga parte del pensiero speculativo antico e medioevale, l'intero mondo dell'esperienza sensibile appare illusorio — il «velo di Maia» indù — e si pensa che il mondo vero sia accessibile solamente attraverso la trascendenza di corpi, spazio e tempo. Nell'ambito di alcune tradizioni, si può accedere alla realtà attraverso la meditazione religiosa o quella filosofica; in altre, ci sarà concesso soltanto in un'esistenza futura, successiva alla morte: è il «per ora vediamo confusamente attraverso un vetro, ma poi avremo una visione diretta» di S. Paolo.

La trasformazione moderna, che inizia nell'età del Rinascimento e della Riforma, colloca entrambi questi mondi, pieni di esseri umani, sulla terra nello spazio e nel tempo. Ora il mondo fittizio è visto come un passato storico, un mondo che abbiamo perso (o che stiamo progressivamente perdendo), mentre il mondo vero si identifica con il mondo fisico e sociale che esiste per noi qui ed ora (o che sta nascendo). A questo punto emerge un nuovo simbolismo. I vestiti diventano un emblema del vecchio, illusorio modo di vivere; la nudità viene a significare la realtà di recente scoperta e vissuta, e l'atto di togliersi i vestiti diviene un atto di liberazione spirituale, che consente di diventare veri. La poesia erotica moderna sviluppa questo tema, come intere generazioni di amanti moderni hanno sperimentato con felice ironia; la tragedia moderna ne penetra i meandri incerti e temibili. Marx pensa ed opera all'interno della tradizione tragica. Per lui, i vestiti vengono strappati via, i veli lacerati, il processo di denudamento è violento e brutale, e tuttavia, in qualche modo, il movimento di natura tragica della storia moderna dovrebbe concludersi con un lieto fine.

La dialettica della nudità, che proprio in Marx raggiunge il suo apice, viene definita, proprio all'inizio dell'era moderna, nel *Re Lear* di Shakespeare. Per Lear, la nuda verità è quel che un uomo è costretto ad affrontare quando ha perso tutto ciò che gli altri uomini possono sottrargli, fatta eccezione naturalmente per la vita stessa. Vediamo la sua avida famiglia strapparsi il velo dei sentimenti, coadiuvata dalla sua cieca vanità. Spogliato non solo del potere politico ma anche delle minime tracce di dignità umana, Lear viene gettato fuori, all'aperto, nel cuore della notte, al culmine di una tempesta violenta e terribile. Ecco, dice, ciò cui si riduce la vita umana alla fine: il povero e solo abbandonato alle intemperie, mentre il perfido e malvagio gode di tutto il calore che il potere è in grado di procurare. Tale consapevolezza pare superiore alle nostre forze: «Non regge natura d'uomo all'angoscia di tanti spaventi». Ma Lear non si lascia piegare dalle raffiche gelide della tempesta, non fugge davanti ad esse e anzi si espone alla furia degli elementi, l'affronta a viso aperto, affermando se stesso contro di essa, proprio mentre la tempesta lo squassa e lo percuote. Mentre vaga in

compagnia del buffone di corte (Atto III, scena IV), si imbatte in Edgardo, ridotto come uno straccione pazzo, completamente nudo, in apparenza ancor più infelice di lui. «Non è, dunque, l'uomo altro che questo?» chiede Lear. «Tu solo sei “la cosa in sé”»; l'uomo genuino...». Ora, nel momento culminante della commedia, si strappa di dosso le vesti regali — «Presto, sbottonatemi qua» — e si unisce al «povero Tom» nella sua nuda autenticità. Questo gesto, con cui Lear crede di aver raggiunto il livello più basso dell'esistenza — «povero, nudo, animale a due zampe» — si rivela, ironicamente, il suo primo passo verso una piena umanità, perché, per la prima volta, riconosce l'esistenza di un legame tra se stesso e un altro essere umano. Questo riconoscimento lo mette in condizione di accrescere la propria sensibilità e la propria capacità di penetrazione, oltre che di varcare i confini della propria egoistica amarezza e della propria miseria. Mentre sta lì e trema, si fa strada nella sua mente la consapevolezza che il suo regno è pieno di persone le cui esistenze sono interamente logorate dalla desolata e impotente sofferenza che egli sta provando soltanto in quel momento. Quando aveva il potere non se ne era mai curato, ma ora allarga la sua visione per comprenderle:

O poveri straccioni, dovunque siate, in giro, mezzo ignudi sotto la sferza di questa empia bufera! Come potete, così, a testa scoperta, con i fianchi digiuni e i vostri stracci crivellati di buchi e di finestre, ripararvi da simili stagioni? Eh, troppo poco pensiero mi son dato, di questo. Purgati qui, lusso! Esponiti a soffrire quel che soffrono i poveri: sì che tu possa un giorno scrollare su loro il superfluo e mostrare più giusti i cieli.

Solo a quel punto Lear sente di essere ciò che proclama di essere, «re da capo a piedi». La sua tragedia è che la catastrofe che lo redime a livello umano, lo distrugge sul piano politico: la stessa esperienza che lo rende davvero idoneo a ricoprire il suo ruolo di re, gli rende impossibile l'esserlo.

Il suo trionfo consiste nell'essere divenuto quello che non ha mai sognato di essere, un essere umano. Ecco una dialettica della

speranza che giunge ad illuminare quella tragica scena di desolazione e squallore. Solo, esposto al freddo, al vento e alla pioggia, Lear trova l'acume e il coraggio necessari a spezzare la sua solitudine, e a stendere una mano ai suoi simili per scaldarsi reciprocamente. Shakespeare ci sta dicendo che la nuda, terribile realtà dell'«uomo genuino» è il punto da cui si deve partire per giungere ad uno stato di benessere, l'unico terreno su cui può sorgere una vera comunità.

Nel secolo diciottesimo, le metafore della nudità come verità e del denudamento come scoperta di sé assumono una nuova risonanza politica. Nelle *Lettere persiane* di Montesquieu, i veli che le donne persiane sono obbligate ad indossare simboleggiano tutte le repressioni che le tradizionali gerarchie sociali impongono al popolo. Per contrasto, l'assenza di veli per le strade di Parigi simboleggia un nuovo tipo di società in cui «regnano libertà e uguaglianza» e in cui, di conseguenza, «tutto parla, tutto si vede, tutto si sente: si lascia scorgere il cuore come il volto»¹⁵.

Rousseau, nel suo *Discorso sulle arti e sulle scienze*, denuncia «l'uniforme ed ingannevole velo di buone maniere» che ricopre la sua età e afferma che «il vero uomo è un atleta che ama lottare completamente nudo; egli disprezza tutti quei vili ornamenti che gli impediscono l'uso dei suoi poteri»¹⁶. L'uomo nudo non è dunque soltanto un uomo più libero e più felice, ma anche un uomo migliore. I movimenti liberali e rivoluzionari che portano al suo apice il diciottesimo secolo manifestano questa convinzione: se è stato tolto ogni fondamento a privilegi ereditari e ruoli sociali, al punto che tutti gli uomini possono godere di una libertà illimitata nell'impiego delle proprie energie, gli uomini le useranno per il bene di tutta l'umanità. E' da notare qui una sorprendente mancanza di preoccupazione riguardo a ciò che l'essere umano, una volta nudo, farà e sarà. La complessità dialettica e il senso di totalità che avevamo trovato in Shakespeare sono scomparsi e il loro ruolo è stato occupato da anguste polarizzazioni. Il pensiero controrivoluzionario di questo periodo mostra la medesima piattezza e ristrettezza di prospettiva. Ecco il pensiero di Burke, sulla rivoluzione francese:

Ma ora tutto è cambiato. Tutte le leggiadre illusioni che servivano ad ingentilire la potenza, a riscattare l'obbedienza dal servaggio, a comporre in armonia le differenti gradazioni della vita sociale, a immettere nella politica quei sentimenti che abbelliscono ed addolciscono la vita privata, sono destinate a dissolversi nella luce trionfante di questo novello impero della ragione. Tutto ciò che ricopre, a mo' di pudico drappeggio, la brutale nudità della vita nella sua realtà, deve essere violentemente eliminato, lacerato. Tutta la sovrastruttura di ideali, questo immaginario lusso di arredi prodotto da una immaginazione creatrice di valori morali, originata nel cuore ma giustificata dalla ragione — perché la ragione non può non vedere come tali panni siano necessari a celare i difetti della nostra natura nuda e tremante, ad innalzarla nella nostra stima — ora devono essere distrutte, com'è di una moda ridicola, assurda, antiquata¹⁷.

I philosophes immaginavano la nudità come lo schiudersi di nuovi, idilliaci orizzonti di bellezza e di felicità per tutti; per Burke si tratta di anti-idillio, è anzi un disastro irreparabile, uno sprofondamento nel nulla da cui niente e nessuno può risollevarsi. Burke non può concepire che gli uomini moderni, al pari di Lear, siano in grado di imparare qualcosa dalla loro reciproca vulnerabilità davanti al freddo. La loro unica speranza risiede nelle menzogne e nella capacità di approntare mitici drappeggi, abbastanza pesanti da soffocare la terribile consapevolezza di chi sono.

Per Marx, che scrive nel periodo successivo alle rivoluzioni borghesi e alle reazioni da queste provocate e che ne attende con ansia una seconda ondata, i simboli della nudità e del disvelamento raggiungono di nuovo la profondità dialettica che Shakespeare aveva loro attribuito due secoli prima. Le rivoluzioni borghesi, nello strappare i veli dell'«illusione religiosa e politica» hanno messo a nudo violenza e prevaricazione, crudeltà e miseria, esponendole come piaghe aperte; nello stesso tempo, hanno scoperto ed evidenziato nuove possibilità di scelta e nuove speranze. A differenza della gente comune di ogni epoca, che è stata

ininterrottamente ingannata e condotta alla rovina dalla sua devozione per i propri «naturalisti superiori», gli uomini moderni, bagnati dall'«acqua gelida del calcolo egoistico», sono immuni da qualsiasi forma di rispetto nei confronti di padroni che tendono a distruggerli e vengono rianimati, piuttosto che paralizzati, dal freddo. Poiché sanno giudicarsi, pensare con la loro testa e per sé, pretenderanno un chiaro rendiconto di ciò che i loro capi e governanti stanno facendo per loro — e a loro —, pronti a resistere e a ribellarsi nel caso in cui non ottengano in cambio nulla di concreto.

La speranza di Marx è che una volta «costretti a guardare con occhio disincantato... le vere condizioni delle proprie vite e i rapporti con i propri simili», gli uomini «genuini» della classe lavoratrice si uniranno per vincere il freddo che li trafigge tutti uno per uno. La loro unione produrrà l'energia collettiva che è in grado di alimentare una nuova vita comunitaria. Uno dei principali obiettivi del *Manifesto* è quello di indicare il cammino per vincere il freddo, per alimentare e concentrare il comune desiderio di un calore comunitario. Poiché i lavoratori possono superare il dolore e la paura solamente attingendo alle più riposte risorse dell'individuo, essi saranno pronti a combattere per un riconoscimento collettivo della bellezza e del valore dell'individuo. Il loro comunismo, quando verrà, avrà le sembianze di una specie di indumento trasparente, in grado ad un tempo di tener caldo a coloro che lo indossano e di evidenziarne la nuda bellezza, così che essi possano riconoscersi l'un l'altro nel proprio reciproco splendore.

Qui, come tanto di frequente in Marx, l'immagine nel suo insieme è abbagliante, tuttavia, se si guarda attentamente, la sua luce risulta incerta. Non è difficile immaginare soluzioni diverse alla dialettica del denudamento, soluzioni meno belle di quelle di Marx, ma non meno plausibili. Gli uomini e le donne moderni potrebbero benissimo preferire il pathos solitario e la grandezza dell'individuo non condizionato di Rousseau, oppure le consolazioni collettive fornite dalla maschera politica di Burke, al tentativo marxiano di fondere la parte migliore di entrambe.

Comunque, quella forma di individualismo che rifiuta e teme il rapporto con le altre persone come una minaccia all'integrità dell'individuo, e quella forma di collettivismo che cerca di soffocare l'individualità in un ruolo sociale, possono apparire più affascinanti della sintesi marxiana, in quanto molto più accessibili, tanto sul piano intellettuale quanto su quello emozionale.

Esiste un ulteriore problema che potrebbe impedire alla dialettica marxiana persino di prendere l'abbrivo. Marx ritiene che i traumi, gli sconvolgimenti e le catastrofi della vita nella società borghese mettano gli uomini moderni — andando fino in fondo — in condizione di scoprire, come Lear, chi «realmente sono». Ma se la società borghese è così instabile come Marx pensa che sia, come potrà mai la gente occupare il proprio io autentico? Con tutte le possibilità e le necessità che bombardano l'individuo e tutti gli impulsi disperati che lo spingono, come può uno stabilire una volta per tutte quali siano le cose essenziali e quali quelle meramente accidentali? La natura dell'uomo moderno di nuovo denudato può rivelarsi altrettanto elusiva e misteriosa di quella del vecchio uomo vestito, ed anzi forse ancor più elusiva, poiché non sussisterà il miraggio di un individuo reale dietro la maschera. Di conseguenza, unitamente alla comunità e alla società, anche la stessa individualità può finire per volatilizzarsi nell'atmosfera della modernità.

La metamorfosi dei valori

Il problema del nichilismo si affaccia di nuovo nella battuta immediatamente successiva: «La borghesia ha dissolto l'onore e la dignità personali nel valore di scambio e al posto delle innumerevoli libertà per le quali gli uomini hanno combattuto ha messo, unica, la libertà di commercio priva di scrupoli». Il primo punto da sottolineare, qui, è l'immenso potere acquisito dal mercato sulle vite interiori degli uomini moderni. Essi guardano il listino dei prezzi per cercarvi le risposte ad interrogativi che non sono puramente economici, bensì metafisici: interrogativi che

riguardano cosa abbia autenticamente valore, cosa sia onorevole, perfino cosa sia reale. Quando Marx afferma che gli altri valori sono «disciolti» nel valore di scambio, ciò che intende è che la società borghese non cancella le vecchie strutture di valore, bensì le fa proprie. Le antiche forme di onore e di dignità non scompaiono, ma vengono piuttosto incorporate nel mercato, dotate dei cartellini con i prezzi, assurgendo ad una nuova vita in qualità di merci. Così, ogni forma immaginabile di comportamento umano diventa moralmente accettabile nel momento in cui diventa economicamente possibile, diventa «proficua»: tutto è permesso, a condizione che renda. Dostoevskij, Nietzsche e i loro epigoni del ventesimo secolo imputeranno questa conseguenza alla scienza, al razionalismo, alla morte di Dio. Marx direbbe che i suoi moventi originari sono assai più concreti e terreni, giacché si fonda sulle banali attività quotidiane dell'ordine economico borghese, un ordine che equipara il nostro valore umano al nostro prezzo di mercato e che ci costringe ad espanderci facendo salire il nostro prezzo fin dove possiamo spingerlo.

Marx è inorridito dalle rovinose violenze che il nichilismo borghese porta alla luce, ma ritiene che esso racchiuda una tendenza segreta a trascendere se stesso. Fonte di questa tendenza è il principio paradossale, «privo di scrupoli», della libertà di commercio. Marx è convinto che la borghesia creda davvero in tale principio, vale a dire in un flusso incessante e illimitato di merci che circolano, in una continua metamorfosi dei valori di mercato. Se, come egli crede, i membri della borghesia vogliono effettivamente un mercato libero, dovranno garantire ad ogni nuovo prodotto il diritto di fare il suo ingresso nel mercato. Il che, conseguentemente, significa che ogni società borghese matura deve essere una società veramente aperta, non solo sul piano economico, ma anche su quello politico e culturale, così che la gente sia libera di guardarsi intorno in cerca delle occasioni migliori, tra le idee, le associazioni, le leggi e gli indirizzi sociali, oltre che tra i vari oggetti. L'amorale principio del libero commercio obbligherà la borghesia a concedere anche ai comunisti il diritto fondamentale di cui godono tutti gli uomini d'affari, il diritto di offrire, di

promuovere e di vendere le proprie merci a tutti i clienti che riescono ad attrarre.

Così, in virtù di quella che Marx definisce «libera concorrenza nel campo conoscitivo», perfino alle opere e alle idee più sovversive — come allo stesso *Manifesto* — deve essere concesso di uscire, semplicemente perché possono avere mercato. Marx è convinto che una volta divenute accessibili alle masse, le idee di rivoluzione e di comunismo *venderanno* e il comunismo si affermerà come un «movimento autoconsapevole e indipendente dell'immensa maggioranza». Di conseguenza, Marx, a lungo andare, riesce a convivere con il nichilismo borghese, poiché lo considera un nichilismo attivo e dinamico, quello che Nietzsche definirebbe un nichilismo di forza¹⁸. Spinta dai suoi impulsi e dalle sue energie nichilistiche, la borghesia aprirà le paratie della politica e della cultura per lasciar fluire le acque della sua nemesi rivoluzionaria.

Questa dialettica presenta diversi problemi. Il primo concerne l'impegno della borghesia nei confronti del principio «non principio» del libero commercio, in campo tanto economico quanto politico o culturale. Infatti, nei confronti di questo principio, la borghesia, in tutta la sua storia, ha brillato più per le violazioni che per l'osservanza. I suoi rappresentanti, soprattutto i più potenti, si sono in genere impegnati a restringere, manipolare e controllare i propri mercati. Anzi, per la verità, gran parte della loro energia creativa è andata profusa, nel corso dei secoli, nel tentativo di raggiungere questo obiettivo: monopoli privilegiati, società finanziarie, trust (consorzi di industriali) e ampie corporazioni, tariffe protettive, tetto dei prezzi, sussidi statali più o meno palesi, il tutto accompagnato da continui peana in onore del libero mercato. Per di più, anche tra i pochi che credono veramente nel libero scambio, solo una minoranza ancor più ristretta estenderebbe la libera concorrenza al campo delle idee oltre che a quello degli oggetti¹⁹. Quelle di Wilhelm von Humboldt, J.S. Mill, Justices Holmes, Brandeis, Douglas e Black, nell'ambito della società borghese, sono state voci isolate e in sordina, costrette su posizioni difensive e, nel migliore dei casi, marginali. Un modulo comportamentale più tipicamente borghese è quello di esaltare la

libertà quando si è all'opposizione e di reprimerla quando si è al potere. Qui Marx rischia — un rischio sorprendente per lui — di essere sviato da ciò che affermano gli ideologi borghesi e di perdere di vista ciò che gli uomini dotati di denaro e potere fanno in realtà. Si tratta di un problema autentico, perché se ai rappresentanti della borghesia non importa nulla della libertà, allora essi agiranno in modo da impedire alle nuove idee di penetrare all'interno delle società di cui hanno il controllo e al comunismo riuscirà più difficile che mai attecchire. Marx direbbe che la loro esigenza di progresso e innovazione li avrebbe obbligati ad aprire le loro società anche alle idee più temibili. Eppure la loro ingegnosità potrebbe sempre impedirlo, grazie ad un'innovazione davvero insidiosa: un patto reciproco di mediocrità imposta, chiamata a proteggere ogni singolo borghese dai rischi della concorrenza e la società borghese nel suo insieme dai rischi di cambiamento²⁰.

Un altro problema che presenta la dialettica marxiana sul libero mercato è che essa comporta una strana collusione tra la società borghese e i suoi oppositori più radicali. Questa società è spinta dal suo principio «non principio» del libero scambio ad aprirsi ai movimenti favorevoli ad un cambiamento radicale. I nemici del capitalismo possono godere della più ampia libertà di leggere, scrivere, parlare, incontrarsi, organizzare, dimostrare, scioperare, eleggere. La loro libertà di azione, tuttavia, trasforma il loro movimento in un'impresa, ed essi si trovano paradossalmente ad interpretare il ruolo di mercanti e promotori della rivoluzione, che a sua volta forzatamente diviene una merce come tutte le altre. Marx non sembra preoccuparsi delle ambiguità connesse a questo ruolo sociale, forse perché è sicuro che diventerà obsoleto prima di potersi consolidare e che l'impresa rivoluzionaria uscirà presto dalla sua dimensione mercantile grazie al suo rapido successo. Ad un secolo di distanza, siamo invece in grado di renderci conto di come quell'affare che è il promuovere la rivoluzione sia esposto agli stessi illeciti e alle stesse tentazioni, alle stesse frodi di manipolazione e alle stesse pie illusioni di qualsiasi altra attività promozionale.

Infine, i nostri dubbi, frutto di scetticismo riguardo alle promesse di chi compie azione promozionale, devono indurci ad

indagare su uno degli impegni fondamentali dell'opera di Marx, quello secondo cui il comunismo, pur mantenendo e in realtà ampliando le libertà che il capitalismo ci ha portato, ci libererà dagli orrori del nichilismo borghese. Se la società borghese è realmente quel vortice che Marx pensa che sia, come può egli aspettarsi che tutte le sue correnti fluiscano in un'unica direzione, verso una pacifica armonia e integrazione? Anche se la piena di un comunismo trionfante dovesse un giorno erompere dalle paratie aperte dal libero scambio, chi può sapere quali impulsi spaventosi essa potrebbe recare con sé, o sulla sua scia, o compressi all'interno? Non è difficile immaginare in che modo una società fondata sul libero sviluppo del singolo e della collettività potrebbe sviluppare le sue forme caratteristiche di nichilismo. Anzi, un nichilismo comunista potrebbe rivelarsi molto più esplosivo e disgregativo del suo precedente borghese — per quanto anche più audace e originale — perché, mentre il capitalismo imbriglia le infinite possibilità della vita moderna nei limiti imposti dalla sua linea maestra, il comunismo di Marx potrebbe lanciare l'individuo liberato in spazi umani immensi e sconosciuti, senza limite alcuno²¹.

La perdita dell'aureola

Tutte le ambiguità del pensiero di Marx si trovano cristallizzate in una delle sue immagini più luminose, l'ultima che analizzeremo: «La borghesia ha spogliato della loro aureola tutte le attività che fino allora erano venerate e considerate con pio timore. Ha tramutato il medico, il giurista, il prete, il poeta, l'uomo di scienza (*Mann der Wissenschaft*)²², in salariati alle sue dipendenze». L'aureola, per Marx, è un simbolo primario dell'esperienza religiosa, l'esperienza di qualcosa di sacro. Per Marx, come per il suo contemporaneo Kierkegaard, l'esperienza, più della fede o del dogma o della dottrina teologica, costituisce l'essenza della vita religiosa. L'aureola divide la vita in sacro e profano: crea un'aura di timore reverenziale e di splendore attorno alla figura di

chi ne è dotato; la figura santificata è scissa da ciò che è peculiare della condizione umana, inesorabilmente estranea ai bisogni e alle pressioni che animano gli uomini e le donne che la circondano.

Marx ritiene che il capitalismo tenda a distruggere per chiunque questa forma di esperienza: «è profanata ogni cosa sacra»; nulla è inviolabile, nessuno è intoccabile, la vita intera viene completamente dissacrata. In qualche modo, Marx lo sa bene, si tratta di una cosa terribile: senza più alcuna forma di timore a trattenerli, gli uomini e le donne moderni possono a buon diritto non fermarsi più davanti a nulla; liberi da ogni minimo stato di tensione, se spinti dall'interesse personale non hanno timore di abbattere chiunque ostacoli il loro cammino. Marx, però, intuisce anche i vantaggi di una vita priva di aure: essa instaura una condizione di uguaglianza spirituale. Di conseguenza la borghesia moderna è sì in grado di conservare un vasto potere materiale sui lavoratori e su chiunque altro, ma non raggiungerà mai quell'influenza spirituale che le precedenti classi dominanti potevano considerare acquisita. Per la prima volta nella storia, tutti affrontano se stessi e gli altri su un unico piano esistenziale.

Occorre tener presente che Marx scrive in un momento storico in cui, soprattutto in Inghilterra e in Francia (e in effetti il *Manifesto* è coinvolto più nella realtà di questi paesi che in quella tedesca dell'epoca di Marx), la disillusione nei confronti del capitalismo è viva e diffusa, e quasi pronta a divampare in forme rivoluzionarie. Nel ventennio successivo, la borghesia si dimostrerà particolarmente creativa nel predisporre proprie aureole, che Marx cercherà di smascherare nel primo volume del *Capitale*, precisamente all'interno dell'analisi dedicata al *Feticismo delle merci*, una mistica che falsa le relazioni intersoggettive tra gli uomini in una società di mercato camuffandole da relazioni meramente fisiche, «oggettive», immutabili tra cose²³. Nell'atmosfera del 1848, questa pseudo-religiosità borghese non si era ancora affermata in pianta stabile. Gli oggetti del discorso di Marx, in questo caso, per lui come per noi, sono molto più a portata di mano: si tratta di quei professionisti e di quegli intellettuali — «il medico, il giurista, il prete, il poeta, l'uomo di scienza» — che

ritengono di avere l'autorità per porsi su un piano superiore rispetto a quello del resto dell'umanità comune, per trascendere il capitalismo nella vita e nel lavoro.

Perché Marx pone quell'aureola innanzi tutto sulle teste dei professionisti e degli intellettuali moderni? Per mettere in evidenza uno dei paradossi del loro ruolo storico: anche se tendono a essere orgogliosi delle loro menti emancipate e interamente laiche, essi si rivelano alla fine proprio gli unici moderni che credono veramente che la chiamata alle loro vocazioni e il loro lavoro siano sacri. Ad ogni lettore di Marx, dall'impegno che questi profonde nel proprio lavoro, appare evidente che lui stesso condivide tale fede. Eppure, in questo passo, sta suggerendo che in un certo senso si tratta di una fede sbagliata, di una chimera. Il brano è tanto straordinario proprio perché, nello stesso istante in cui vediamo Marx identificarsi con la forza e la penetrazione critica della borghesia, e sporgersi per strappare le aureole dalle teste degli intellettuali moderni, ci rendiamo conto che in qualche modo è proprio la sua testa che egli sta denudando.

La realtà di fondo della vita di questi intellettuali, così come li vede Marx, è che essi sono dei «salariati alle dipendenze» della borghesia, membri della «moderna classe lavoratrice, del proletariato». Possono anche negare questa identità — dopotutto, chi desidera poi appartenere al proletariato? — ma vengono collocati all'interno della classe lavoratrice dalle condizioni storicamente definite in cui sono costretti a lavorare. Definendo gli intellettuali dei salariati, Marx cerca di farci vedere la cultura moderna come parte dell'industria moderna. L'arte, la fisica, la teoria sociale come quella di Marx, sono tutte forme di produzione; la borghesia ha il controllo dei mezzi produttivi nel campo della cultura, come in qualsiasi altro campo, e, quindi, chiunque voglia creare deve lavorare nell'orbita di questo potere.

I professionisti moderni, gli intellettuali e gli artisti, in quanto appartenenti al proletariato,

vivono solo fintantoché trovano lavoro, e trovano lavoro solo fintantoché il loro lavoro aumenta il capitale. Questi operai che

sono costretti a vendersi al minuto, sono una merce come ogni altro articolo commerciale, e sono quindi esposti, come le altre merci, a tutte le alterne vicende della concorrenza, a tutte le oscillazioni del mercato.

Quindi, possono scrivere libri, dipingere quadri, scoprire leggi fisiche o storiche, salvare vite, solo se un capitalista li sovvenziona, ma le pressioni della società borghese sono tali che nessuno li sovvenzionerà a meno che il sovvenzionarli non renda, il che significa: a meno che le loro attività non contribuiscano in qualche modo ad «aumentare il capitale». Essi devono «vendersi al minuto» a un datore di lavoro intenzionato a sfruttare la loro intelligenza per trarne profitto. Essi devono ingegnarsi e darsi da fare per mostrarsi in una luce di massimo rendimento; devono lottare (spesso in maniera brutale e priva di scrupoli) per il privilegio di essere comprati, soltanto per continuare la loro attività. Una volta compiuta l'opera, vengono separati come tutti gli altri lavoratori dai prodotti della loro fatica. I loro lavori e i loro servizi vengono messi in vendita e saranno «le alterne vicende della concorrenza..., le oscillazioni del mercato» indipendentemente da qualsiasi verità o bellezza o valore intrinseco — o, per così dire, da qualsiasi mancanza di verità o di bellezza oppure di valore — a determinare il loro destino. Marx non pensa che grandi idee e grandi opere falliscano miseramente per volontà di un mercato: la borghesia moderna è straordinariamente piena di risorse quando si tratta di ricavare profitto dal pensiero. Accadrà invece che i processi e i prodotti creativi saranno usati e trasformati in modi che lasceranno confusi o inorriditi i loro autori. Costoro, tuttavia, non avranno alcuna facoltà di opporre resistenza, in quanto costretti a vendere la propria forza lavoro per vivere.

Gli intellettuali ricoprono una particolare posizione all'interno della classe lavoratrice, una posizione che è fonte di speciali privilegi, ma anche di speciali ironie. Essi beneficiano dell'esigenza borghese di un perpetuo rinnovamento che allarga enormemente il mercato dei loro prodotti e delle loro qualità; stimola di frequente la loro spregiudicatezza e la loro immaginazione creative; e — se

sono abbastanza astuti e abbastanza fortunati da approfittare della necessità di intelligenza — li mette in condizione di sottrarsi allo stato di miseria cronica in cui versa la maggior parte dei lavoratori. D'altra parte, poiché essi sono coinvolti di persona nel loro lavoro — diversamente dalla maggioranza dei lavoratori salariati, alienata e indifferente — le oscillazioni del mercato li colpiscono in maniera molto più profonda. Vendendosi «al minuto», non vendono soltanto la loro energia fisica, ma le loro menti, la loro sensibilità, i loro sentimenti più intimi, la loro forza visionaria e inventiva, in pratica tutto di sé. Il *Faust* di Goethe ci ha fornito l'archetipo di un intellettuale moderno costretto a «vendersi» per lasciare un segno tangibile nel mondo. Faust incarnava anche un complesso di esigenze specifiche dell'intellettuale che è spinto non solo dalla necessità di vivere, peraltro condivisa con tutti gli uomini, ma anche dal desiderio di comunicare, di impegnarsi nel dialogo con i propri simili. Il mercato della merce culturale costituisce però l'unico mezzo di comunicazione attraverso cui può aver luogo un dialogo di portata pubblica: nessuna idea può essere comunicata ai moderni o avere una qualche influenza su di loro se non può essere trattata o venduta loro. Ne consegue che gli intellettuali dipendono dal mercato non solo per il pane ma anche per il sostentamento spirituale, un sostentamento per il quale fanno peraltro di non poter fare affidamento sul mercato.

Non è difficile intuire perché gli intellettuali moderni, intrappolati in queste ambiguità, abbiano progettato sistemi radicali per uscirne: nella loro situazione, le idee rivoluzionarie scaturirebbero da esigenze personali più intense e dirette. Ma le condizioni sociali che ispirano il loro radicalismo sono le stesse che lo frustrano. S'è visto come anche le idee più sovversive debbano manifestarsi attraverso quel mezzo di comunicazione che è il mercato. Nella misura in cui riescono ad attrarre e stimolare la gente, queste idee allargheranno e arricchiranno il mercato, e così «incrementeranno il capitale». Ora, se la concezione marxiana della società borghese è in tutto corretta, c'è ogni ragione di ritenere che essa darà vita ad un mercato per le idee radicali. Questo sistema richiede un rivoluzionamento, un'agitazione, un fermento costanti;

esso ha bisogno di essere continuamente stimolato e sollecitato per poter mantenere la propria elasticità e capacità di ripresa, per potersi appropriare di nuove energie e poterle assimilare, per raggiungere sempre nuove vette nella sua attività e nella sua crescita. Questo significa, però, che quegli stessi uomini e quegli stessi movimenti che proclamano la loro ostilità nei confronti del capitalismo possono a loro volta coincidere con quel genere di stimoli di cui il capitalismo ha bisogno. La società borghese, attraverso la sua inarrestabile spinta alla distruzione e allo sviluppo, e la sua esigenza di soddisfare le insaziabili necessità che crea, produce inevitabilmente idee e movimenti radicali che mirano a distruggerla. Proprio la sua capacità di sviluppo, tuttavia, la mette in condizione di negare le sue stesse negazioni interne, di trarre nutrimento e profitto dall'opposizione, di rafforzarsi tra oppressione e crisi più di quel che potrebbe fare in condizioni di armonia, di trasformare l'ostilità in amicizia e gli oppositori in inconsapevoli alleati.

In questa temperie, allora, gli intellettuali radicali incontrano ostacoli radicali: le loro idee e i loro movimenti rischiano di dissolversi nella medesima aria di modernità che decompone quell'ordine borghese per la cui dissoluzione essi stanno lavorando. Circondarsi di un'aureola in questo clima significa cercare di distruggere il pericolo, negandolo. Gli intellettuali del tempo di Marx erano particolarmente soggetti a questa forma di malafede. Proprio mentre Marx scopriva il socialismo nella Parigi degli anni Quaranta, Gautier e Flaubert sviluppavano la loro mistica dell'«arte per l'arte», mentre la cerchia che veniva formandosi intorno ad Auguste Comte elaborava la sua mistica parallela della «scienza pura». Entrambi i gruppi — talora in reciproco conflitto, talora lavorando di comune accordo — si consacrarono avanguardie. Sensibili e incisivi insieme nelle loro critiche al capitalismo, erano, al contempo, assurdamente compiaciuti della loro certezza di poterlo trascendere, di poter vivere e operare liberamente al di fuori delle sue regole e dei suoi condizionamenti²⁴.

Ciò che intende sostenere Marx, strappando le aureole dalle loro teste, è che nessuno all'interno della società borghese può

essere così puro, così sicuro o così libero. Le reti e le ambiguità del mercato sono fatte in modo che nessuno può evitare di restarvi impigliato e intrappolato. Gli intellettuali devono riconoscere la profondità della propria dipendenza — spirituale non meno che economica — da quel mondo borghese che essi disprezzano. Non sarà mai possibile superare queste contraddizioni finché non le si affronti in modo diretto e aperto. Questo è ciò che significa strappare le aureole²⁵.

Questa immagine, come tutte le grandi immagini nella storia della letteratura e del pensiero, è di una profondità che neppure il suo autore poteva aver intuita. Prima di tutto, l'atto d'accusa marxiano nei confronti delle avanguardie artistiche e scientifiche del diciannovesimo secolo ferisce in maniera altrettanto profonda le «avanguardie» leniniste del ventesimo secolo che compiono un analogo — e ugualmente infondato — tentativo di trascendere il volgare mondo del bisogno, dell'interesse, del calcolo egoistico e dello sfruttamento brutale. In secondo luogo, tuttavia, esso solleva qualche interrogativo sull'immagine romantica che Marx si è fatto della classe lavoratrice. Se essere un lavoratore salariato è l'antitesi dell'avere un'aureola, come può Marx parlare del proletariato come di una classe di uomini nuovi, gli unici in grado di trascendere le contraddizioni della vita moderna? Anzi, è possibile porsi una domanda ulteriore: dopo aver seguito l'evolversi del concetto marxiano di modernità ed aver affrontate tutte le sue ironie ed ambiguità strutturali, come possiamo aspettare *qualcuno* che trascenda tutto questo?

Ancora una volta ci troviamo di fronte a un problema che avevamo già incontrato: la tensione tra le intuizioni critiche di Marx e le sue speranze radicali. In questo capitolo ho posto l'accento sulle correnti sotterranee di scetticismo e di autocritica del pensiero marxiano. Alcuni lettori saranno forse propensi a considerare solo la critica e l'autocritica e a tralasciare le speranze in quanto ingenuità ed utopistiche. Ciò, tuttavia, equivarrebbe ad eliminare quello che Marx considerava il nocciolo del suo pensiero critico. La critica, così come lui la interpretava, era parte di un processo dialettico in corso. Doveva essere dinamica, stimolare e

condurre la persona criticata ad un superamento sia dei suoi critici che di se stessa, spingere entrambe le parti ad una sintesi nuova. Così, smascherare le fittizie pretese di trascendenza equivale a volere un'autentica trascendenza e a lottare per essa. Abbandonare la ricerca di trascendenza significa assumere un'aureola attorno alla propria stasi e alla propria rassegnazione, e tradire non solo Marx ma anche noi stessi. Dobbiamo sforzarci di raggiungere quel precario, dinamico equilibrio che Antonio Gramsci, uno dei più grandi scrittori e leader comunisti del nostro secolo, definiva «pessimismo dell'intelletto, ottimismo della volontà»²⁶.

Conclusione: cultura e contraddizioni del capitalismo

In questo capitolo ho tentato di definire un ambito in cui convergono il pensiero di Marx e la tradizione modernista. Innanzi tutto, si tratta in entrambi i casi di tentativi di evocare e comprendere un'esperienza tipicamente moderna, che affrontano questa impresa con un misto di sensazioni contrastanti: timore ed esaltazione frammisti ad un senso di orrore. Entrambi condividono una concezione della vita moderna che è quella di una vita attraversata da impulsi e potenzialità contraddittori; ed entrambi abbracciano una concezione estrema o ultramoderna — il «gli uomini all'ultima moda... al pari delle macchine l'invenzione dei tempi moderni» di Marx, l'«il faut être absolument moderne» di Rimbaud — come il mezzo per affrontare e superare tali contraddizioni.

Nello spirito di tale convergenza, ho cercato di leggere Marx come uno scrittore modernista, di portare alla luce la vivacità e la ricchezza del suo linguaggio, la profondità e la complessità della sua visione — vesti e nudità, veli, aureole, calore, freddo — e di mostrare come egli sviluppi brillantemente i temi attraverso cui il modernismo giungerà a definire la propria identità: i motivi d'orgoglio insiti nell'energia e nel dinamismo moderni, le devastazioni operate dalla disgregazione e dal nichilismo moderni, la strana intimità esistente tra loro; la sensazione di essere

risucchiati da un vortice in cui tutte le realtà e tutti i valori sono annullati, esplosi, decomposti e ricombinati; un'incertezza di fondo riguardo a cosa sia fondamentale, a cosa sia prezioso, persino a cosa sia reale; il divampare delle speranze più radicali nel bel mezzo delle loro radicali negazioni.

Nello stesso tempo, ho tentato di interpretare il modernismo secondo la concezione marxista, di indicare come le energie, le concezioni e le ansie che le sono caratteristiche scaturiscano dalle spinte e dalle tendenze della vita economica moderna: dalla sua implacabile ed insaziabile pulsione alla crescita e al progresso; dalla sua dilatazione dei desideri umani, spinti a varcare i limiti locali, nazionali e morali; dalla sua pretesa che le persone sfruttino non solo i propri simili, ma anche se stessi; dalla instabilità e dall'incessante metamorfosi di tutti i suoi valori nel vortice del mercato mondiale, dalla sua spietata eliminazione di tutto ciò e di tutti coloro che non può utilizzare — tanta parte del mondo premoderno, ma anche tanta parte del proprio «io» e del proprio mondo moderno — e dalla sua capacità di servirsi della crisi e del caos come del punto di partenza verso uno sviluppo ancora maggiore, di nutrirsi della propria autodistruzione.

Non pretendo certo di essere il primo ad accostare marxismo e modernismo. Infatti, essi hanno già provveduto ad accomunarsi da soli in diversi momenti durante il secolo scorso, con intensità particolarmente drammatica nelle fasi di crisi storica e di speranza rivoluzionaria. Possiamo osservare la loro fusione in Baudelaire, Wagner e Courbet, oltre che in Marx, nel 1848; negli espressionisti, nei futuristi, nei dadaisti e nei costruttivisti degli anni tra il 1914 e il 1925; nel fermento e nell'agitazione che pervasero l'Europa orientale dopo la morte di Stalin; nelle manifestazioni estremiste degli anni Sessanta, da Praga a Parigi ed in tutti gli Stati Uniti d'America. Tuttavia, non appena le rivoluzioni sono state soffocate o tradite, la fusione di segno radicale ha ceduto il passo alla scissione; sia il marxismo che il modernismo si sono irrigiditi nelle ortodossie e hanno seguito strade separate in un atteggiamento di mutua diffidenza²⁷. I cosiddetti marxisti ortodossi, nel migliore dei casi, hanno ignorato il modernismo, e fin troppo spesso manovrato per

soffocarlo, certi forse (secondo la frase di Nietzsche) che, se avessero continuato a scrutare il fondo dell'abisso, l'abisso avrebbe, di rimando, cominciato a volgere lo sguardo verso di loro²⁸. I modernisti ortodossi, nel frattempo, non hanno risparmiato energie spirituali nel tentativo di ricreare per sé l'aureola di un'arte «pura» non sottoposta a condizionamenti, libera dai vincoli imposti dalla società e dalla storia. Queste pagine si propongono di precludere ogni via d'uscita ai marxisti ortodossi dimostrando come l'abisso che essi temono e rifuggono si stenda all'interno del marxismo stesso. Ma la forza del marxismo è sempre stata la sua propensione a muovere dalle realtà sociali più spaventose, intervenendo sulle loro cause e operando per modificarle; abbandonare questa prima fonte di energia vuol dire conservare del marxismo poco più del nome. Per quanto riguarda i modernisti ortodossi che evitano il pensiero marxista per paura che esso possa privarli delle loro aureole, devono imparare che esso potrebbe offrir loro qualcosa di meglio in cambio: una superiore capacità di immaginare ed esprimere l'infinità di rapporti ricchi, complessi ed ironici che esiste tra loro e quella «moderna società borghese» che tentano di respingere o di sfidare. Un'unione tra Marx e il modernismo farebbe dissolvere nell'aria il fin troppo solido corpo del marxismo — o quanto meno lo riscalderebbe tanto da scioglierlo — e, al tempo stesso, darebbe all'arte e al pensiero modernisti una nuova solidità, conferendo alle sue creazioni una risonanza e una profondità insospettate. Farebbe apparire il modernismo come il realismo del nostro tempo.

In questa sezione conclusiva intendo esprimere le idee che ho elaborato qui intorno a certi dibattiti contemporanei che concernono Marx, il modernismo e la modernizzazione. Comincerò con il prendere in considerazione le accuse mosse al modernismo dai conservatori alla fine degli anni Sessanta, e che sono fiorite nell'atmosfera reazionaria del decennio passato. Secondo Daniel Bell, il più serio di tali polemisti, «il modernismo è stato il seduttore» che istigava gli uomini, le donne (e perfino i bambini) contemporanei a venir meno ai loro ruoli e ai loro doveri morali, politici ed economici. Il capitalismo, secondo scrittori come Bell,

non ha in ciò la minima responsabilità: è descritto come una sorta di Charles Bovary, poco affascinante ma rispettabile e rispettoso, costretto a lavorare duramente per soddisfare gli insaziabili desideri della sua capricciosa mogliettina e per pagare i suoi astronomici debiti. Questa rappresentazione dell'innocenza del capitalismo non manca di un raffinato fascino idillico, ma nessun capitalista che spera di sopravvivere più di una settimana nel mondo reale creato dal capitalismo ha mai potuto permettersi il lusso di prenderla seriamente. (D'altra parte, i capitalisti possono benissimo aver apprezzato questa rappresentazione come un capolavoro di pubbliche relazioni, ed essersi sbellicati dalle risa nel tragitto verso la banca). Ad ogni buon conto si deve anche ammirare l'ingegnosità di Bell nell'impossessarsi di una delle più tenaci ortodossie del modernismo — l'autonomia della cultura, la superiorità dell'artista nei confronti di tutte le regole e di tutte le esigenze che limitano i comuni mortali da cui è circondato — e rivoltarla contro il modernismo stesso²⁹.

Ma a venire in questo caso mascherato, dai modernisti non meno che dagli antimodernisti, è il fatto che tali movimenti spirituali e culturali, malgrado tutta la loro forza esplosiva, non sono stati altro che bolle sulla superficie di un calderone economico e sociale che ha continuato ad essere alimentato e tenuto in ebollizione per più di cento anni. Ed è stato il capitalismo moderno, non l'arte o la cultura moderna, a provocare e mantenere in ebollizione la pentola, per quanto restio possa essere il capitalismo ad esporsi al calore. Il nichilismo stravolto dalla droga di William Burroughs, una *bête noire* perfetta per le polemiche antimoderniste, è una pallida riproduzione del monopolio avito, i cui profitti finanziavano la sua carriera d'avanguardia: la Burroughs Adding Machine Company, ora Burroughs International, sobri nichilisti fedeli alla linea di fondo.

In aggiunta a questi attacchi polemici, il modernismo ha sempre alimentato obiezioni di vario genere. Marx nel *Manifesto* riprendeva il concetto di Goethe di una «letteratura mondiale» emergente, spiegando come la società borghese moderna stesse ponendo in essere una cultura mondiale:

Ai vecchi bisogni, soddisfatti con i prodotti del paese, subentrano bisogni nuovi, che per essere soddisfatti esigono i prodotti dei paesi e dei climi più lontani. All'antica autosufficienza e all'antico isolamento locali e nazionali subentra uno scambio universale, una interdipendenza universale fra le nazioni. E come per la produzione materiale, così per quella intellettuale.

I prodotti intellettuali delle singole nazioni divengono bene comune. L'unilateralità e la ristrettezza nazionali diventano sempre più impossibili, e dalle molte letterature nazionali e locali si forma una letteratura mondiale.

Lo scenario di Marx potrebbe fungere da perfetto presupposto di quel modernismo internazionale sviluppatosi tra la sua epoca e la nostra: una cultura tollerante e multiforme, che esprime la portata universale dei bisogni moderni e che, malgrado le mediazioni dell'economia borghese, è un «bene comune» dell'umanità. Ma se, dopotutto, quella cultura non fosse stata poi così universale, come Marx riteneva che fosse? E se si fosse rivelata alla fine una questione squisitamente occidentale, nella maniera più esclusiva e provinciale? Quest'eventualità venne prospettata per la prima volta verso la metà del diciannovesimo secolo da diversi populistici russi. Essi affermarono che l'atmosfera esplosiva che aveva caratterizzato la modernizzazione in Occidente — lo smembramento delle comunità e l'isolamento psichico dell'individuo, l'impoverimento delle masse e la polarizzazione delle classi, una creatività culturale che scaturiva da un'esasperata anarchia morale e spirituale — avrebbe potuto essere una prerogativa culturale più che una ferrea necessità scritta nel destino dell'umanità. Perché altre nazioni e altre civiltà non avrebbero potuto raggiungere una più armonica fusione tra i modi di vita tradizionali e le potenzialità e le necessità moderne? A farla breve (e in qualche circostanza questa convinzione assunse la forma compiaciuta di un dogma, in qualche altra quella di una disperata speranza) solo in Occidente «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria».

Il Ventesimo secolo ha assistito ad una grande varietà di

tentativi di realizzare i sogni populistici del diciannovesimo secolo, quando ad esempio un regime rivoluzionario è salito al potere nell'area del mondo sottosviluppato. Tutti questi regimi hanno tentato, in maniere molto diverse, di compiere quello che i russi del diciannovesimo secolo definivano il salto dal feudalesimo al socialismo: in altri termini, di attingere, con sforzi eroici, le vette dell'esperienza comunitaria moderna senza mai sprofondare negli abissi di frammentarietà e disunione pure tipici della modernità. Non è questa la sede per analizzare le diverse forme di modernizzazione esistenti oggi nel mondo, ma è importante sottolineare che, nonostante le enormi differenze tra gli attuali sistemi politici, tanti sembrano condividere il fervido desiderio di far sparire la cultura moderna dalla faccia della terra. Costoro sono infatti convinti che, se solo fosse tenuta al riparo da tale cultura, la gente potrebbe poi essere mobilitata in un fronte unito nel perseguire comuni mire nazionali, anziché disperdersi in una miriade di direzioni diverse a perseguire effimere ed incontrollabili mire personali.

Ora, sarebbe sciocco negare che la modernizzazione può avanzare lungo un gran numero di strade diverse. (Anzi, per la verità, il significato generale della teoria della modernizzazione è quello di tracciare una mappa di queste strade). Non vi è alcun motivo perché ogni città moderna debba assomigliare a New York, Los Angeles o Tokyo e pensare alla stessa maniera. Tuttavia, dobbiamo indagare attentamente sugli scopi e gli interessi di coloro che vorrebbero preservare dal modernismo la propria gente per tornaconto personale. Se tale cultura fosse effettivamente, essenzialmente occidentale, e pertanto estranea al Terzo Mondo come afferma la maggior parte dei suoi uomini di potere, che necessità avrebbero questi uomini di profondere tanta energia nel tentativo di soffocarla, come invece fanno? Ciò che essi stanno proiettando all'esterno e proibendo come «decadenza occidentale» sono in realtà i desideri, le energie e lo spirito critico del loro popolo. Quando i portavoce ed i propagandisti del governo affermano che i loro vari paesi sono liberi da qualsiasi influenza esterna, ciò che effettivamente intendono è semplicemente che essi

finora sono riusciti ad esercitare un freno politico e spirituale sul proprio popolo. Quando il freno viene tolto o si allenta, lo spirito modernista è una delle prime cose a comparire: è il ritorno del represso.

E' questo spirito, a un tempo lirico ed ironico, caustico ed impegnato, fantastico e realistico, che ha reso la letteratura latino-americana una delle più eccitanti del mondo d'oggi: è lo stesso spirito, però, che induce gli scrittori latino-americani a scrivere dal loro esilio europeo o nord-americano, in fuga dai propri censori e dalla polizia politica. E' questo spirito che parla attraverso i manifesti murali dei dissidenti di Pechino e di Shanghai, proclamando il diritto ad una libera individualità in un paese che — così ci dicevano solo ieri i mandarini della Cina maoista e i loro omologhi occidentali — si pensava non possedesse neanche il termine giusto per indicare l'individualità. E' la cultura del modernismo a ispirare l'ossessionante intensità della musica rock elettronica dei Plastic People di Praga, una musica che viene suonata in migliaia di stanze barricate, su cassette clandestine, proprio mentre i musicisti languono nei campi di prigionia. È la cultura modernista a tener in vita ancor oggi il pensiero critico e la libera immaginazione in tanta parte del mondo non occidentale.

I governi non l'amano, ma è probabile che a gioco lungo non possano farci nulla. Fintantoché sono costretti a immergersi o a rimanere a galla nel vortice del mercato mondiale, costretti a lottare disperatamente per accumulare capitale, costretti a svilupparsi o a disgregarsi (o meglio, come solitamente va a finire, a svilupparsi e a disgregarsi); fintantoché sono, come afferma Octavio Paz, «condannati alla modernità», sono anche destinati a produrre culture che li metteranno di fronte a ciò che stanno facendo e a ciò che sono. Di conseguenza, mentre il Terzo Mondo è sempre più coinvolto nelle dinamiche della modernizzazione, il modernismo, lungi dall'esaurirsi, sta soltanto ora cominciando ad ottenere ciò che gli spetta di diritto³⁰.

Per finire, vorrei commentare brevemente due atti d'accusa rivolti a Marx, dovuti l'uno a Herbert Marcuse e l'altro a Hannah

Arendt, che sollevano alcune delle questioni fondamentali di questo libro. Marcuse e la Arendt hanno formulato le loro critiche nell'America degli anni Cinquanta, ma sembrano averle concepite negli anni Venti, nel bel mezzo dell'esistenzialismo romantico tedesco. In un certo senso le loro argomentazioni si rifanno ai dibattiti tra Marx e i giovani hegeliani degli anni Quaranta, eppure le questioni che sollevano sono oggi più centrali che mai. La premessa di base è che Marx esalta in maniera acritica i valori del lavoro e della produzione, trascurando altre attività e modi di essere umani che sono, in ultima analisi, altrettanto importanti³¹. In altri termini, Marx viene qui accusato di scarsa immaginazione etica.

La critica più tagliente di Marcuse nei confronti di Marx è contenuta in *Eros e Civiltà*, l'opera in cui la presenza di Marx è evidente in ogni pagina, anche se curiosamente mai dichiarata in modo esplicito. Ad ogni modo, nel passo che segue, in cui viene attaccato l'eroe culturale prediletto da Marx, Prometeo, ciò che viene detto tra le righe risulta piuttosto evidente:

Se Prometeo è l'eroe civilizzatore della fatica, della produttività e del progresso per mezzo della repressione, il (dolorante) ribelle contro gli Dei, colui che crea la civiltà pagandola con pene eterne. Egli è il simbolo della produttività, dello sforzo incessante di dominare la vita. Prometeo è l'eroe archetipo del principio di prestazione³².

Marcuse passa poi a citare altre figure mitologiche, che egli considera più degne di idealizzazione: Orfeo, Narciso e Dioniso, unitamente a Baudelaire e Rilke, che Marcuse vede come i loro seguaci moderni:

Orfeo e Narciso... sono gli esponenti di una realtà molto diversa... — la loro è una immagine di gioia e di compimento: la voce che non comanda ma canta; il gesto che offre e riceve; l'azione che è pace e che conclude il lavoro di conquista; la liberazione dal tempo, che unisce l'uomo al dio, l'uomo alla natura... la redenzione

del piacere, l'arresto del tempo, l'assorbimento della morte; silenzio, sonno, notte, paradiso — il principio del Nirvana non come morte, ma come vita.

Ciò che sfugge alla prospettiva prometeico/marxiana sono le gioie della serenità e della passività, del languore sensuale, dell'estasi mistica, di una condizione di armonia con la natura più che di acquisito dominio su di essa.

C'è qualcosa di vero in quest'affermazione — certamente il «*luxe, calme et volupté*» è estraneo al cuore dell'immaginazione di Marx — ma in misura meno assoluta di quanto possa sembrare a prima vista. Se Marx è feticistico riguardo a qualcosa, questo qualcosa non è il lavoro né la produzione, bensì piuttosto il più complesso e comprensivo ideale di *sviluppo* — «il libero sviluppo delle energie fisiche e spirituali» (manoscritti del 1844); «lo sviluppo di un insieme di capacità degli individui stessi» (*Ideologia tedesca*); «il libero sviluppo di ciascuno è condizione del libero sviluppo di tutti» (*Manifesto*); «l'universalità dei bisogni individuali, delle capacità, dei piaceri, delle forze produttive, ecc.» (*Grundrisse*); «l'individuo completamente sviluppato» (*Il Capitale*). Le esperienze e le qualità umane che Marcuse apprezza comparirebbero di certo in questo elenco, anche se non vi è alcuna garanzia che sarebbero proprio le prime. Marx vuole abbracciare Prometeo e Orfeo, giacché ritiene che il comunismo sia una degna causa per cui combattere, perché per la prima volta nella storia è riuscito a mettere gli uomini in condizione di averli entrambi. Egli potrebbe inoltre affermare che è solo sullo sfondo di una lotta prometeica che il rapimento di Orfeo acquisisce valore morale o psichico: «*luxe, calme et volupté*» di per se stessi sono estremamente noiosi, come ben sapeva Baudelaire.

Infine, è molto utile per Marcuse proclamare, come ha sempre fatto la scuola di Francoforte, l'ideale di un'armonia esistente tra l'uomo e la natura. Ma è altrettanto importante per noi renderci conto che, quale che possa essere l'effettivo contenuto di questo equilibrio, di quest'armonia — un problema di per sé piuttosto arduo — per crearli occorrerebbe una enorme quantità di attività

prometeica e di lotta. Per di più, posto che ciò fosse possibile, bisognerebbe anche conservarli, e considerato il dinamismo dell'economia moderna, l'umanità dovrebbe essere continuamente all'opera — come Sisifo, ma nel continuo sforzo di elaborare nuove misure e nuovi mezzi — per impedire che tale precario equilibrio venga spazzato via e si dissolva nell'aria viziata.

La Arendt, in *Vita activa*, coglie qualcosa che i critici liberali di Marx solitamente tralasciano: l'effettivo problema che pone il suo pensiero non è quello di un autoritarismo drastico, ma il suo esatto contrario, la mancanza di una minima base di autorità. «Marx predisse correttamente, per quanto con una gioia ingiustificata, lo “sfiorire” della sfera pubblica nel contesto dello sviluppo incondizionato delle “forze produttive della società”». I componenti della sua società comunista si troverebbero, ironicamente, «presi dal soddisfacimento di esigenze che nessuno è in grado di condividere e nessuno è in grado di comunicare fino in fondo».

La Arendt coglie la profondità dell'individualismo che soggiace al comunismo marxiano e comprende inoltre le direzioni nichiliste che può assumere tale individualismo. In una società comunista in cui il libero sviluppo di ognuno è la condizione per il libero sviluppo di tutti, cosa terrà uniti questi individui che si sviluppino liberamente? Essi potrebbero condividere la comune aspirazione ad una infinita ricchezza di esperienza, ma questo corrisponderebbe «non ad una vera, e propria dimensione pubblica, ma soltanto ad attività private esposte alla luce del sole». Una società di questo tipo potrebbe benissimo giungere ad avvertire un senso di inutilità collettiva: «l'inutilità di una vita che non si fissa o realizza in alcun soggetto coerente che rimane tale dopo che è finito il suo lavoro»³³.

Questa critica nei confronti di Marx pone un autentico e pressante problema di natura umana. Ma la Arendt non si spinge oltre Marx per quanto concerne la risoluzione di tale problema. In questo, come in molti dei suoi lavori, la studiosa intesse una splendida lode della vita e dell'azione pubblica, ma non chiarisce affatto in che cosa poi consistano tale vita e tale azione, se si esclude che la vita politica presumibilmente *non* include quello che

la gente fa quotidianamente, il suo lavoro e i suoi rapporti produttivi. (Questi sono demandati alle «cure dell'ambiente familiare», un ambito sottopolitico che la Arendt considera privo della capacità di produrre valori umani). La Arendt non chiarisce, al di là della sua alta eloquenza, cosa gli uomini moderni potrebbero o dovrebbero condividere. Ha ragione quando afferma che Marx non ha mai sviluppato una teoria della collettività politica, ed è vero che questo è un grosso problema. Ma il problema è che, considerata la matrice nichilista della moderna evoluzione privata e sociale, non è affatto chiaro quali legami politici possano stabilire gli uomini moderni. E così la difficoltà insita nel pensiero di Marx si rivela alla fine una difficoltà che attraversa l'intera struttura della vita moderna stessa.

Ho cercato di dimostrare che quelli di noi che si mostrano più critici nei confronti della vita moderna avvertono più degli altri l'esigenza del modernismo, per mostrarci dove siamo e da dove possiamo cominciare a mutare le nostre condizioni e noi stessi. Alla ricerca di un punto da dove iniziare, sono risalito a uno dei primi e più grandi modernisti, Karl Marx. Sono arrivato a lui non tanto per le risposte che egli ci dà, quanto per gli interrogativi che ci pone. Il dono più grande che ci possa fare oggi, mi sembra non sia tanto quello di indicarci una via per uscire dalle contraddizioni della vita moderna, ma una via più sicura e profonda all'interno di tali contraddizioni. Egli sapeva che la strada che conduceva al superamento della contraddizione avrebbe dovuto passare attraverso la modernità, non al di fuori di essa. Sapeva che noi dobbiamo partire dal punto in cui ci troviamo: psichicamente nudi, spogliati di ogni aureola religiosa, estetica, morale, e di ogni velo sentimentale, costretti a poggiare esclusivamente sulla nostra volontà ed energia individuali, costretti a sfruttare gli altri e noi stessi per sopravvivere. Eppure, malgrado tutto, indotti ad unirci dalle stesse forze che ci separano, oscuramente consapevoli di tutto ciò che potremmo essere insieme, pronti a stringerci per cogliere nuove possibilità umane, a sviluppare identità e legami reciproci che possano aiutarci a restare uniti mentre il furioso vento della modernità ci investe tutti con le sue raffiche gelide e bollenti.

Note al capitolo secondo

1 Si veda W.W. Rostow, *The States of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960. Ahimè, lo studio di Rostow su Marx è troppo superficiale, e in alcuni punti volutamente fuorviante, anche per essere lo scritto di un oppositore. Per una più acuta trattazione dei rapporti esistenti tra Marx e i recenti studi sulla modernizzazione, si veda R.C. Tucker, *The Marxian Revolutionary Idea*, New York, Norton, 1969, capitolo V. Si vedano anche S. Avineri, *The Social and Political Thought of Karl Marx*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968 e A. Giddens, *Capitalism and Modern Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, in particolare le Parti I e IV; trad. it., *Capitalismo e teoria sociale*, Milano, Il Saggiatore, 1975.

2 L'unica eccezione realmente degna di menzione è H. Rosenberg. Devo molto a tre dei suoi brillanti saggi: *I romanzi resuscitati* (1949), ristampato in *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964, *Il pathos del proletariato* (1949) e *Marxismo: critica e/o azione* (1956), entrambi ristampati in *Act and the Actor: Making the Self*, Silver Spring, Meridian, 1972. Si vedano anche H. Lefebvre, *Introduction à la modernità*, Paris, Gallimard, 1962 e *La vita quotidiana nel mondo moderno*, del 1968, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1979. O. Paz, *Alternating Current*, trad. ingl., New York, Viking, 1973 e l'antologia di Charles Feidelson, *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1965, che include un'ampia scelta di brani tratti dalle opere di Marx.

3 [Le citazioni dal *Manifesto* sono tratte dalla traduzione di E.

Cantimori Mezzomonti per l'edizione Laterza, 1958. Le parole in tedesco che, a volte, compaiono tra parentesi all'interno della citazione stanno ad indicare i punti in cui l'autore ha sentito l'esigenza di fare delle precisazioni in merito alla traduzione. *N.d.T.J.* Per un'ottima edizione del testo originale tedesco, si veda *Karl Marx-Friedrich Engels Studien-ausgflbe*, 4 vol., a cura di I. Fetscher, Frankfurt am Main, Fischer Bucherei, 1966. Il *Manifesto* si trova all'interno del volume III, pp. 59-87.

4 Si veda l'immagine marxiana, risalente al 1845, di un'«attività “rivoluzionaria”, “pratico-critica”», nella prima *Tesi su Feuerbach*, in K. Marx-F. Engels, *Opere*, trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1972, voi. V, p. 3. Quest'immagine ha dato vita nel ventesimo secolo ad un'immensa produzione letteraria, ad una letteratura al tempo stesso tattica, etica e persino metafisica, orientata verso la ricerca di una sintesi ideale tra prassi e teoria secondo il modello marxista di vita ideale.

5 La parola tedesca corrispondente è *Verhàltnisse* che può essere tradotta con «condizioni», «relazioni», «rapporti», «circostanze», «affari» e così via. In vari punti di questo saggio verrà tradotta in modi diversi, a seconda del significato che apparirà più appropriato in base al contesto.

6 Il tema di un'evoluzione universalmente obbligatoria, distorta peraltro dagli imperativi della concorrenza, è stato elaborato per la prima volta da Rousseau nel suo *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Si veda il mio saggio *Politics of Authenticity*, New York, Atheneum, 1970, in particolare modo alle pp. 145-159.

7 Cfr. *Manoscritti economici e filosofici del 1844*, in *Opere*, cit. La parola tedesca che si può tradurre sia con «spirituale» che con «mentale» è *geistige*.

8 *L'ideologia tedesca*, in *Opere*, cit.

9 *Il Capitale*, in *Opere*, cit.

10 *Modernità ed autoevoluzione negli ultimi scritti di Marx*. Nel *Grundrisse*, il manoscritto degli anni 1857-1858 che avrebbe costituito la base del *Capitale*, Marx opera una distinzione tra l'«epoca moderna», «il mondo moderno» e la sua «limitata forma

borghese». Nella società comunista esso verrà «spogliato» della sua limitata forma borghese, dimodoché le potenzialità moderne possano svilupparsi appieno. Dà inizio alla trattazione con un confronto tra forme di economia e di società, quella classica (e in particolare aristotelica) e quella moderna. «Perciò l'antica concezione secondo cui l'uomo, ...è sempre lo scopo della produzione, sembra molto elevata rispetto al mondo moderno, in cui la produzione si presenta come scopo dell'uomo e la ricchezza come scopo della produzione». Di fatto però, afferma Marx, «se la si spoglia della limitata forma borghese, che cos'è la ricchezza se non l'universalità dei bisogni, delle capacità, dei godimenti, delle forze produttive ecc. degli individui, generata nello scambio universale? Cos'è se non il pieno sviluppo del dominio dell'uomo sulle forze della natura, sia su quelle della cosiddetta natura, sia su quelle della sua propria natura? Cos'è se non l'estrinsecazione assoluta delle sue doti creative, senz'altro presupposto che il precedente sviluppo storico, che rende fine a se stessa questa totalità dello sviluppo, cioè dello sviluppo di tutte le forze umane come tali, non misurate su di un metro *già dato*? Nella quale l'uomo non si riproduce in una dimensione determinata, ma produce la sua totalità? Dove non cerca di rimanere qualcosa di divenuto, ma è nel movimento assoluto del divenire?».

In altre parole, Marx aspira ad una ricerca pressoché infinita della ricchezza di tutti, ma non si tratta di una ricchezza costituita dal denaro — la «limitata forma borghese» — bensì di una ricchezza costituita dai desideri, dalle esperienze, dalle capacità, dalla sensibilità, dalle trasformazioni e dagli sviluppi. Il fatto che Marx ponga al termine di ogni pensiero un punto interrogativo, fa pensare ad una certa esitazione nella formulazione di questa concezione. Marx conclude la trattazione tornando alla distinzione iniziale tra forme e modi di vita antichi e moderni. «Perciò da un lato l'infantile modo antico si presenta come il momento più elevato. Dall'altro esso lo è effettivamente ogni qualvolta si cerca una forma compiuta e una delimitazione data. Esso è soddisfazione da un punto di vista limitato; mentre il mondo moderno lascia insoddisfatti, o, dove esso appare soddisfatto di sé, è *volgare*». K.

Marx, *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica* («Grundrisse»), edizione italiana a cura di Giorgio Backhaus, Torino, Einaudi, 1977, pp. 466-467. Nell'ultima frase, Marx enuncia la propria variazione sul tema del baratto faustiano di Goethe: in cambio della possibilità di un'autoevoluzione infinita, l'uomo (comunista) moderno rinuncerà all'aspirazione ad una «soddisfazione» che implica forme personali e sociali chiuse, fisse e limitate. La borghesia moderna è «volgare» perché «appare soddisfatta di sé», perché non sa cogliere le possibilità umane che le sue stesse attività hanno rivelato.

Nel *Capitale*, capitolo XIII, il brano citato nel testo (si veda la nota 9), che si conclude con le parole «l'uomo completamente sviluppato», prende l'avvio da una distinzione tra la «industria moderna» e la sua «forma capitalistica», la forma in cui essa fa la sua prima apparizione. «La industria moderna non considera e non tratta mai come definitiva la forma di un processo di produzione. Quindi la sua base tecnica è rivoluzionaria, mentre la base di tutti gli altri modi di produzione passata era sostanzialmente conservatrice. Con le macchine, con i processi chimici e con gli altri metodi, essa sovverte costantemente, assieme alla base tecnica della produzione, le funzioni degli operai, e le combinazioni sociali del processo lavorativo. Così essa rivoluziona con altrettanta costanza la divisione del lavoro». (K. Marx, *Il Capitale*, cit., p. 533). A questo punto, Marx cita in una nota a pie di pagina quel passo del *Manifesto* che inizia con «La borghesia non può esistere senza rivoluzionare continuamente gli strumenti di produzione», e si conclude con «Si dissolve nell'aria tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, ...» Qui, come nel *Manifesto* e altrove, la produzione e lo scambio capitalistici sono le forze che hanno dato vita al mondo moderno; ora, tuttavia, il capitalismo si è trasformato in una palla al piede, in un freno per la modernità ed è giusto perciò che scompaia perché la rivoluzione permanente dell'industria moderna continui ad evolversi e perché l'«individuo completamente sviluppato» possa nascere e svilupparsi.

Veblen recupererà questo dualismo nel suo *La teoria*

dell'*impresa commerciale* (1904) in cui opera una distinzione tra il «Commercio» avido e limitato e un'«Industria» rivoluzionaria e senza limiti, strettamente intrecciata ad esso. Manca, tuttavia, a Veblen l'interesse di Marx per il rapporto tra lo sviluppo dell'industria e lo sviluppo dell'individuo.

11 Nel capitolo I de *Il Capitale (La Merce)* Marx non si stanca mai di ripetere che: «In diretta contrapposizione all'oggettività rozzamente sensibile dei corpi delle merci, nemmeno un atomo di materiale naturale passa nell'oggettività del valore delle merci stesse». Cfr. *Il Capitale*, cit., vol. I, p. 79.

12 Engels, solo pochi anni prima di scrivere il *Manifesto* ne *La condizione della classe lavoratrice in Inghilterra nel 1844* trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1972, si stupiva nello scoprire che le abitazioni per i lavoratori costruite da speculatori senza scrupoli in cerca di facili guadagni, venivano costruite in modo da durare solo quarant'anni. Aveva un vago sospetto che questo sarebbe diventato l'archetipo costruttivo della società borghese. Per colmo d'ironia, perfino le più splendide dimore dei capitalisti più ricchi sarebbero scomparse di lì a meno di quarant'anni — e non nella sola Manchester, ma praticamente in tutte le città capitaliste — affittate o vendute agli artefici dello sviluppo, demolite da quegli stessi impulsi insaziabili che avevano portato alla loro costruzione. (La Quinta Avenue di New York è uno degli esempi più fulgidi, tuttavia tali istanze moderne sono reperibili un po' ovunque). Considerata la rapidità e la brutalità dello sviluppo capitalistico, ciò di cui c'è da stupirsi non è che tanto del nostro patrimonio architettonico ed edilizio sia andato distrutto, ma che ci sia ancora qualcosa da conservare.

Solo di recente gli uomini di pensiero di tendenza marxista hanno cominciato a studiare questo tema. Lo studioso di geografia economica, David Harvey, ad esempio, tenta di mostrare nei minimi dettagli come la reiterata distruzione intenzionale dell'«ambiente edilizio» sia parte integrante dell'accumulazione di capitale. Gli scritti di Harvey sono ampiamente diffusi. Per una introduzione ad esso e, nel contempo, una lucida analisi, si veda S. Zukin, *Ten Years of the New Urban Sociology*, in «Theory and

Society», luglio 1980, pp. 575-601.

Ironicamente, gli stati comunisti hanno fatto molto di più di quelli capitalisti per conservare l'essenza del passato nelle loro grandi città, Leningrado, Praga, Varsavia, Budapest, ecc., tuttavia questa politica scaturisce più dal desiderio, da parte dei governi autocratici, di mobilitare le lealtà tradizionaliste, creando un senso di continuità con le autocrazie del passato, che dal rispetto per la bellezza e le realizzazioni umane.

13 In realtà il termine «nichilismo» nasce con la generazione di Marx: venne coniato da Turgenev come motto per il suo eroe progressista Bazarov in *Padri e figli* (1861) ed elaborato in maniera molto più seria da Dostoevskij nelle *Memorie del sottosuolo* (1864) e in *Delitto e castigo* (1866-1867). Nietzsche analizza a fondo le cause e i significati del nichilismo in *La volontà di potenza* (1885-1888), in particolare nel Libro I, *Il nichilismo europeo*. Viene menzionato di rado, pur essendo degno di nota, il fatto che Nietzsche considerava la politica e l'economia moderne di per sé profondamente nichiliste. Alcune delle immagini e delle analisi di Nietzsche hanno qui un accento sorprendentemente marxista. Tuttavia queste connessioni tra lo spirito moderno e l'economia moderna non sono mai state studiate a fondo da Nietzsche, né (con rarissime eccezioni) mai neppure scorte dai suoi seguaci.

14 I valori, i temi critici e i paradossi di questo paragrafo sono stati sviluppati in maniera geniale dalla tradizione dissidente di «umanismo marxista» dell'Est Europeo, tradizione che va da uomini di pensiero come Kolakovskij nel suo periodo post-stalinista (e pre-Oxoniano) e come coloro che presero parte alla «Primavera di Praga» negli anni Sessanta, a George Konrad e Alexander Zinoviev negli anni Settanta. Le variazioni russe su questo tema verranno analizzate nel capitolo IV.

15 *Lettere persiane* (1721), trad. it., Torino, Utet, 1956, Lettere XXVI, LXIII, LXXXVIII. I temi relativi al diciottesimo secolo, appena accennati in queste pagine, sono stati analizzati a fondo nel mio saggio *The Politics of Authenticity*, cit.

16 J.J. Rousseau, *Discorso sulle scienze e le arti*, in *Scritti*

politici, Torino, Utet, 1970, voi. 1.

17 *Riflessioni sulla rivoluzione francese* (1790), in E. Burke, *Scritti politici*, trad. it., Torino, Utet, 1963, p. 245.

18 Si veda la fondamentale distinzione operata in *La volontà di potere*, paragrafi 22-23. Marx intuì molto meglio di Nietzsche la forte tendenza nichilista della moderna società borghese.

19 La più incisiva affermazione di questo principio — la libertà di commercio e la concorrenza implicano libertà di pensiero e di cultura — si può trovare, sorprendentemente, in Baudelaire. Nella Prefazione al *Salon del 1846*, dedicata «Ai borghesi», Baudelaire proclama l'esistenza di una particolare affinità tra l'arte e l'impresa moderna: entrambe stanno lottando «per realizzare l'idea dell'avvenire in tutte le sue forme diverse, forma politica, industriale e artistica»; entrambe vengono ostacolate dalle «aristocrazie del pensiero», dagli «accaparratori di cose spirituali», che vogliono soffocare l'energia e arrestare il progresso della vita moderna. Ch. Baudelaire, «Ai borghesi», prefazione al *Salon del 1846*, in Ch. Baudelaire, *Poesie e Prose*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1981⁴, pp. 683-685. Si parlerà a lungo di Baudelaire nel prossimo capitolo, tuttavia vai la pena di sottolineare qui che tesi come quella sostenuta da Baudelaire hanno avuto perfettamente senso per un vasto numero di persone in epoche dinamiche e progressiste come gli anni intorno al 1840 — oppure, intorno al 1960. Come è probabile, d'altro canto, che in periodi di reazione e di stasi, come gli anni intorno al 1850 e al 1970, questo tipo di argomentazione sia suonata astrusa e inconcepibile, se non addirittura assurda, per i molti borghesi che l'avevano abbracciata entusiasticamente soltanto pochi anni prima.

20 Nel capitolo che costituisce l'apogeo del vol. I del *Capitale*, «Tendenza storica dell'accumulazione capitalistica», Marx afferma che quando un sistema di rapporti sociali costituisce un freno nei confronti del libero «sviluppo della produzione sociale e della libera individualità dell'operaio stesso», detto sistema sociale deve semplicemente sparire: «Esso deve essere distrutto e viene distrutto». Ma che succederebbe se, in un modo o nell'altro, non si riuscisse a distruggerlo? Marx prende in considerazione

quest'ipotesi solo per un attimo, solo per scartare immediatamente questa possibilità. «Voler... perpetuare» tale sistema sociale, afferma, significherebbe «decretare la mediocrità generale». // *Capitale*, cit., p. 824. Questa è forse l'unica cosa che Marx non riesce assolutamente a concepire.

21 Per chiarire questo problema, si pongono a confronto due affermazioni di Marx a proposito della vita nella società comunista. Innanzitutto, questo passo tratto dalla *Critica del programma di Gotha* (1875), in Marx-Engels, *Opere scelte*, Roma, Editori Riuniti, 1966, p. 962: «In una fase più elevata della società comunista, dopo che è scomparsa la subordinazione asservitrice degli individui alla divisione del lavoro, e quindi anche il contrasto fra lavoro intellettuale e fisico; dopo che il lavoro non è divenuto soltanto mezzo di vita, ma anche il primo bisogno della vita; dopo che con lo sviluppo onnilaterale degli individui sono cresciute anche le forze produttive e tutte le sorgenti della ricchezza collettiva scorrono in tutta la loro pienezza, solo allora l'angusto orizzonte giuridico borghese può essere superato, e la società può scrivere sulle sue bandiere: Ognuno secondo le sue capacità; a ognuno secondo i suoi bisogni!». Si consideri ora tutto ciò alla luce dei *Grundrisse*, (si veda la nota 10), secondo il quale il comunismo realizzerà l'ideale moderno di un'infinita aspirazione alla ricchezza «spogliando (la ricchezza) della limitata forma borghese»; di conseguenza la società comunista darà libero sfogo all'«universalità dei bisogni, delle capacità, dei godimenti, delle forze produttive, ...allo sviluppo fine a se stesso di tutte le forze umane come tali»: l'uomo «produrrà la sua totalità» e sarà «nel movimento assoluto del divenire». Se si prendesse sul serio questa concezione, apparirebbe subito chiaro che sarebbe arduo soddisfare i bisogni universali di ciascuno e che la ricerca di un incessante sviluppo di tutti è destinata a produrre gravi conflitti a livello umano, probabilmente diversi dai conflitti di classe endemici alla società borghese, ma non meno profondi. Marx ammette la possibilità che si verifichi questo genere di problemi solo nella maniera più indiretta e non dice nulla sul modo in cui la società comunista se ne occuperebbe. Questo può essere il motivo per cui Octavio Paz, in

Altemating Current, cit., p. 121, afferma che il pensiero di Marx «benché animato da uno spirito prometeico, critico e filantropico... è, nondimeno, nichilistico», ma, ahimè, «il nichilismo di Marx non è consapevole della sua propria natura».

22 La parola *Wissenschaft* si può tradurre in molti modi, in senso stretto con «scienza», in senso più lato con «conoscenza», «erudizione», «sapere» o qualsiasi altra aspirazione intellettuale seria e fondata. Quale che sia il termine che adoperiamo, è importante qui ricordare che Marx sta parlando qui del predicamento del suo stesso gruppo, e, di conseguenza, di se stesso.

Mi sono servito a volte del termine «intellettuali» per indicare brevemente i diversi gruppi professionali che Marx raggruppa. Mi rendo conto che il termine è anacronistico per i tempi di Marx — si inizia ad usare a partire dalla generazione di Nietzsche — ma ha il vantaggio di raggruppare insieme, secondo le intenzioni di Marx, persone di professione diversa che, malgrado le loro differenze, sono accomunate dal fatto di fornire prestazioni di tipo intellettuale.

23 *Il Capitale*, cit., vol. I, cap. I, par. 4. Le osservazioni di Lukàcs a proposito della strategia e della originalità di Marx in questo caso specifico, contenute in *Storia e coscienza di classe*, costituiscono un punto di riferimento fondamentale.

24 Sull'«arte per l'arte» si veda A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1971¹, 2 vol. C. Grana, *Bohemian versus Bourgeois: Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, New York, Basic Books, 1967, pubblicato nel 1967 nell'edizione paperback con il titolo *Modernity and Its Discontents*, in R.J. Clark, *The Absolute: Artists and Politics in France, 1848-51*, New York, New York Graphic Society, 1973. La migliore introduzione al circolo di Comte si può trovare in F. Manuel, *The Prophets of Paris*, 1962, New York, Harper Torchbooks, 1965; trad. it. *I profeti di Parigi*, Bologna, Il Mulino, 1979.

25 H.M. Enzensberger, nel suo brillante saggio del 1969 *The Industrialization of the Mind*, in *Conscient Industry*, New York, Seabury, 1970, pp. 3-15 elabora una prospettiva analoga nel contesto di una teoria delle comunicazioni di massa.

26 Dall'opera postuma di Gramsci, *Il moderno Principe*, in *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, Torino, Einaudi, 1966, p. 4.

27 Il Marxismo e il modernismo inoltre confluiscono insieme a livello di fantasia utopistica nei periodi di quiete politica: cfr. il surrealismo degli anni Venti e l'opera di uomini di pensiero americani come Paul Goodman e Norman O. Brown negli anni Cinquanta. Herbert Marcuse abbraccia entrambe le generazioni, in particolare nella sua opera più originale, *Eros e civiltà*, del 1955. Un altro tipo di convergenza permea le opere di uomini come Majakovskij, Brecht, Benjamin, Adorno e Sartre, che hanno vissuto il modernismo come un vortice spirituale, e il Marxismo come un *ein' feste Burg* di solida roccia, hanno trascorso le loro vite completamente in mezzo ad essi, operando spesso, tuttavia, loro malgrado, delle sintesi geniali.

28 Lukàcs ne è l'esempio più noto e affascinante: costretto dal Comintern a sconfessare tutte le sue opere giovanili moderniste, ha sprecato decenni e volumi per vilipendere il modernismo e tutte le sue opere. Si veda, ad esempio, il suo saggio *L'ideologia del modernismo*, in *Scritti sul realismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1977.

29 *Modernism has been thè seducer*, in *Cultural Contradiction of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976. Lo scritto di Bell, in questo come in molti altri casi, è zeppo di contraddizioni irrisolte e, a quanto pare, non riconosciute. La sua analisi del nichilismo della pubblicità moderna e della moderna arte della vendita (pp. 65-69) si intona perfettamente alla tesi generale sostenuta dal libro; solo che Bell non sembra accorgersi di come l'intensità e l'urgenza della pubblicità e dell'arte della vendita scaturiscano dagli imperativi del capitalismo, anzi, queste attività, e le trame di inganno e di illusione che inevitabilmente loro si accompagnano, vengono imputate allo «stile di vita» moderno/modernista.

Uno scritto successivo (*Modernism and Capitalism*) incorpora altri punti di vista, analoghi a quelli citati sopra: «Ciò che divenne la caratteristica realmente distintiva del capitalismo, la sua vera dinamica, fu la sua assenza di limiti. Spinto avanti dalla dinamo

della tecnologia, la sua crescita esponenziale non conosceva asintoti. Nessun limite. Non c'era più nulla di sacro, l'unico imperativo era il mutamento. A partire dalla metà del diciannovesimo secolo, questa fu la traiettoria descritta dall'impulso economico». Questa visione, tuttavia, non è destinata a durare: in un attimo il nichilismo capitalista è bell'e dimenticato e al suo posto si reinstaura la familiare demonologia, così «il movimento della modernità... distrugge l'unità della cultura», frantuma «la cosmologia razionale» che è sottesa alla visione del mondo borghese di un ordinato rapporto spazio-temporale» ecc. In «Partisan Review», 45 (1978), pp. 213-215, ristampato l'anno successivo come prefazione all'edizione *paperback* di *Cultural Contradictions*, cit. A Bell, a differenza di alcuni tra i suoi colleghi neoconservatori, va riconosciuto per lo meno il coraggio della propria incoerenza.

30 *Alternating Current*, cit., pp. 196-198. Paz afferma che il Terzo Mondo ha disperatamente bisogno dell'energia critica e della forza immaginativa del modernismo. Senza di esso, «la rivolta del Terzo Mondo... è degenerata in diverse forme di frenetico Cesarismo, oppure langue nella stretta mortale di burocrazie ciniche e, al tempo stesso, dalle idee confuse».

31 Questa critica potrebbe essere compendiata in maniera ottimale dall'affermazione di Adorno (che egli non acconsenti mai a pubblicare) che Marx voleva tramutare il mondo intero in una gigantesca casa di lavoro. L'affermazione di Adorno è riportata da Martin Jay nella sua storia della Scuola di Francoforte, *The Dialectical Imagination*, Boston, Little, Brown, 1975. Si veda anche Jean Baudrillard, *Lo specchio della produzione*, Milano, Multiphla, 1930 e le varie critiche a Marx in «Social Research», 45 (inverno 1978), n. 4.

32 H. Marcuse, *Eros e civiltà*, trad. it., Torino, Einaudi, 1964; si veda l'intero capitolo VIII, *Orfeo e Narciso*.

33 Hannah Arendt, *Vita Activa*, trad. it., Milano, Bompiani, 1964. Si tenga presente che, nelle intenzioni di Marx, la dimensione pubblica di discorsi e valori comuni avrebbe continuato ad esistere e a prosperare finché il comunismo fosse rimasto un movimento di

opposizione; si sarebbe inaridita soltanto nel momento in cui il movimento, trionfante, avesse cominciato a sforzarsi (invano, senza più una dimensione pubblica) di inaugurare una società di tipo comunista.

III.

Baudelaire: il modernismo per le strade

Pensi invece ad una città come Parigi... pensi a questa città universale... dove ogni angolo di strada ha visto svolgersi pagine di storia.

(Goethe ad Eckermann, 3 maggio 1827)

Non è solo nell'uso che egli fa dell'immagine della vita comune, non solo nell'immagine della vita sordida in una grande metropoli, ma nella capacità di elevare questa immagine ad un'intensità primaria — presentandola com'è ma anche affidandole la rappresentazione di qualcosa che la oltrepassa — che Baudelaire ha creato una forma di liberazione e di espressione per gli altri uomini.

(T.S. Eliot, *Baudelaire*, 1830)

III.

Baudelaire: il modernismo per le strade

Nel corso dell'ultimo trentennio, in tutto il mondo, è stata profusa un'enorme quantità di energia nel tentativo di analizzare e chiarire i significati della modernità. Gran parte di questa energia è andata disperdendosi in direzioni sbagliate e improduttive. La nostra concezione della vita moderna tende a scindere il piano materiale da quello spirituale: alcuni si votano al «modernismo», che considerano una sorta di puro spirito, evolvendosi in conformità ad imperativi intellettuali ed artistici autonomi, altri operano all'interno dell'orbita della «modernizzazione», un complesso di strutture materiali e di processi — politici, economici, sociali — che, una volta in moto, si suppone continui a procedere alla propria velocità con una minima, o addirittura nessuna, spinta da parte delle menti o delle anime umane. Questo dualismo, assai diffuso nella cultura contemporanea, ci isola completamente da uno degli elementi che permeano la vita moderna: la fusione delle sue forze materiali con quelle spirituali, l'armonia profonda esistente tra l'individuo moderno e l'ambiente moderno. La prima grande ondata di scrittori ed uomini di pensiero che si è occupata della modernità — Goethe, Hegel e Marx, Stendhal e Baudelaire, Carlyle e Dickens, Herzen e Dostoevskij — ha mostrato, peraltro, un'istintiva simpatia per quest'armonia, che ha dato alle loro visioni quella ricchezza e quella profondità di cui sono purtroppo privi gli scritti contemporanei sulla modernità.

Questo capitolo è incentrato attorno alla figura di Baudelaire, colui che nel diciannovesimo secolo fece più di chiunque altro perché gli uomini e le donne del suo secolo divenissero consapevoli

della loro modernità. Modernità, vita moderna, arte moderna: questi sono i termini che ricorrono incessantemente nell'opera di Baudelaire, e due dei suoi grandi saggi, il breve *Dell'eroismo della vita moderna*, e il più lungo *Il pittore della vita moderna* (1859-1860, pubblicato nel 1863) hanno costituito i cardini attorno a cui ha ruotato un intero secolo di arte e di pensiero. Nel 1865, quando Baudelaire, malato e ridotto in miseria, viveva solo e oramai dimenticato, il giovane Paul Verlaine tentò di far rinascere l'interesse intorno alla sua persona sottolineando la sua modernità come fonte primaria della sua grandezza: «L'originalità di Baudelaire risiede nella sua capacità di ritrarre — in modo potente e originale — l'uomo moderno... come lo hanno trasformato le raffinatezze di una civilizzazione eccessiva, l'uomo moderno con i suoi sensi acuti e brillanti, il suo spirito dolorosamente acuto, il suo cervello saturo di tabacco, il sangue infiammato dall'alcool... Baudelaire ritrae questo individuo sensibile come un tipo, un eroe»¹. Il poeta Théodore de Banville sviluppò due anni più tardi questo tema in un toccante omaggio sulla tomba di Baudelaire:

Ha accettato l'uomo moderno nella sua totalità, con le sue debolezze, le sue aspirazioni e la sua disperazione. Era quindi stato capace di rendere belli spettacoli che in sé non recavano alcuna traccia di bellezza, non rendendoli romanticamente pittoreschi, ma portando piuttosto alla luce la porzione di anima umana nascosta in essi; aveva inoltre rivelato il triste e spesso tragico cuore della città moderna. Questo perché le menti degli uomini moderni erano — e sarebbero sempre state — pervase dalle sue immagini da cui erano prese, mentre altri artisti le lasciavano fredde².

La fama di Baudelaire, nel secolo che è trascorso dalla sua morte, si è sviluppata lungo le linee indicate da De Banville: l'originalità e il coraggio profetico e pionieristico di Baudelaire risultano tanto più percepibili quanto più la cultura occidentale è messa a confronto con i portati ultimi della modernità. Se dovessimo fare il nome del primo modernista, Baudelaire sarebbe sicuramente il nostro uomo.

E tuttavia, una delle caratteristiche più salienti dei molti scritti di Baudelaire sulla vita e sull'arte moderna è che il significato del moderno risulta sorprendentemente elusivo ed estremamente difficile da definire esattamente. Si prenda, ad esempio, una delle sue affermazioni più famose, tratta da *Il pittore della vita moderna*: «La modernità è per me il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile». Il pittore (o il romanziere o il filosofo) della vita moderna è colui che concentra la propria immaginazione e le proprie energie sulle «sue mode, sui suoi costumi e sulle sue emozioni», sul «momento fuggevole e su tutto ciò che esso suggerisce di eterno».

Questo concetto di modernità è volto a rompere con le classiche fissazioni antiquarie allora dominanti nella cultura francese. «Restiamo colpiti dalla tendenza generale degli artisti a rivestire i loro soggetti di costumi antichi». La sterile convinzione che costumi e gesti arcaici producano verità eterne ha fatto sì che l'arte francese sprofondasse in «un abisso di bellezza astratta e indeterminata», privandola della «originalità» che può scaturire soltanto dal «sigillo che il tempo imprime su tutte le nostre generazioni». Si può intuire chiaramente dove vuole arrivare Baudelaire³ con queste battute, tuttavia questo criterio puramente formale di definizione della modernità — quantunque unico per ogni periodo — in realtà lo porta su una strada completamente opposta a quella che intende percorrere. In base a questo principio, afferma Baudelaire, «ogni antico maestro ha la sua propria modernità», almeno nella misura in cui riesce a cogliere l'aspetto e la sensibilità della propria epoca. E' però un criterio che svuota l'idea di modernità di tutto il suo peso specifico, del suo contenuto storico concreto, facendo di tutti i tempi «tempi moderni»; permeando tutta la storia di modernità, esso, ironicamente, ci impedisce di cogliere le caratteristiche particolari di quella che è la *nostra* storia moderna⁴.

Il primo imperativo categorico del modernismo baudelairiano è: orientarsi verso le forze primarie della vita moderna; solo che Baudelaire non rende immediatamente comprensibile di quali forze si tratti, o quale si presume che sia la nostra posizione nei loro

confronti. Nondimeno, esaminando minuziosamente l'opera del poeta, scopriremo che essa contiene parecchie opinioni distintive sulla modernità. Tali opinioni sembrano spesso in violenta antinomia reciproca e Baudelaire non pare sempre conscio delle tensioni esistenti tra loro, presentandole, comunque, tutte con il medesimo entusiasmo e la medesima vivezza di ingegno, elaborandole sovente con grande originalità e profondità. Per di più, tutte le immagini moderne di Baudelaire, e tutti i suoi contraddittori atteggiamenti critici nei confronti della modernità, sono giunti ad assumere una vita propria solo molto tempo dopo la sua morte e ormai nel pieno della nostra epoca.

Questo saggio prenderà le mosse dalle più semplicistiche e dalle meno critiche tra le interpretazioni della modernità che ci ha fornite Baudelaire: le celebrazioni liriche della vita moderna che hanno creato forme di idillio tipicamente moderne; e le veementi condanne della modernità, che hanno dato vita a forme moderne di anti-idillio. La concezione idillica della modernità di Baudelaire sarebbe stata elaborata nel nostro secolo sotto il nome di «modernolatria»; i suoi anti-idilli sarebbero sfociati in quella che il ventesimo secolo avrebbe definito «disperazione culturale»⁵. Da queste visioni limitate passeremo ad occuparci, per la maggior parte del saggio, di una prospettiva baudelaيرية assai più profonda ed interessante — anche se probabilmente molto meno nota e meno influente — una prospettiva che si oppone a tutte le soluzioni definitive, di natura estetica o politica che siano, che combatte coraggiosamente con le proprie contraddizioni interne, e che è in grado di far luce non solo sulla modernità di Baudelaire, ma anche sulla nostra.

Modernismo idillico e anti-idillico

Iniziamo dagli idilli moderni di Baudelaire. È possibile leggerne la primissima versione nella Prefazione al *Salon del 1846*, la rassegna critica, curata dal poeta, dell'annuale esposizione dell'arte nuova. Questa prefazione è intitolata *Ai borghesi*⁶. I lettori

contemporanei oramai avvezzi a considerare Baudelaire un irriducibile nemico giurato della borghesia e di tutte le sue opere, si preparino ad uno choc⁷. Qui, Baudelaire non solo celebra i borghesi, ma si complimenta con essi, per la loro intelligenza, per la loro ferrea volontà e la loro creatività nel campo dell'industria, del commercio e della finanza. Non è del tutto chiaro da chi si intenda costituita questa classe: «Voi siete la maggioranza: numero e intelligenza; e pertanto siete la forza, che è la giustizia». Se la borghesia costituisce la maggioranza della popolazione, che ne è della classe operaia, per non parlare dei contadini? Dobbiamo rammentarci, peraltro, che siamo in un mondo pastorale. In questo mondo, quando i borghesi intraprendono imprese grandiose — «Vi siete consociati, avete costituito delle compagnie e concesso dei prestiti» — non lo fanno, come si potrebbe pensare, per far quattrini, ma per uno scopo molto più elevato: «per realizzare l'idea dell'avvenire in tutte le sue diverse forme politiche, industriali, e artistiche». L'interesse fondamentale della borghesia in questo caso è l'aspirazione ad un infinito progresso umano, non solo in campo economico, ma su un piano più universale, tanto nella sfera politica come in quella culturale. Baudelaire sta facendo appello a quella che egli considera l'innata creatività dei borghesi e all'universalità della loro concezione: poiché sono animati dall'impulso verso il progresso nel campo industriale e in quello politico, sarebbe indegno della loro dignità non fare qualcosa per evitare il ristagno dell'attività artistica.

Baudelaire si appella anche, come vi si appellerà Mill una generazione più tardi (e anche Marx nel *Manifesto del Partito Comunista*), alla fiducia borghese nel libero commercio, e chiede che questo ideale venga esteso alla sfera culturale: proprio come i monopoli privilegiati sono (presumibilmente) d'ostacolo per la vita ed il vigore dell'economia, così «gli aristocratici del pensiero, gli accaparratori dei beni spirituali» soffocheranno la vita dello spirito, privando la borghesia delle brillanti risorse dell'arte e del pensiero moderni. La fiducia che Baudelaire ripone nella borghesia fa sì che egli si lasci sfuggire le potenzialità più oscure delle iniziative economiche e sociali di quest'ultima — e questo è il motivo per cui

io definisco tutto ciò una visione idillica. Nondimeno, l'ingenuità di *Ai borghesi* scaturisce da un'estrema apertura mentale e da una grande generosità di spirito. Non sopravviverà — non potrebbe — al giugno del 1848 o al dicembre del 1851, ma, per uno spirito acceso come quello baudelairiano, è piacevole finché dura. Ad ogni modo, questa concezione idillica rivela l'esistenza di una affinità naturale tra la modernizzazione materiale e quella spirituale: procede, infatti, dalla convinzione che i gruppi più dinamici e innovativi, per quel che riguarda la vita economica e politica, siano i più disponibili nei confronti della creatività intellettuale ed artistica — «realizzare l'idea dell'avvenire in tutte le sue diverse forme» — e considera i mutamenti economici e culturali come un progresso che non pone problemi all'umanità⁸.

Il saggio di Baudelaire *Il pittore della vita moderna*, risalente agli anni 1859-1860, ci offre un genere di idillio profondamente diverso: qui la vita moderna assume le sembianze di una gigantesca sfilata di moda, un sistema composto di abbaglianti apparenze, splendenti facciate, trionfi scintillanti dell'ornamento e della forma. Protagonisti di questa fiera dell'ostentazione sono il pittore ed illustratore Constantin Guys, e l'archetipo baudelairiano della figura del *dandy*. Nel mondo ritratto da Guys, lo spettatore «guarda con stupore la... sorprendente armonia della vita nelle capitali, un'armonia così provvidenzialmente mantenuta nel tumulto dell'umanità libera». I lettori che hanno familiarità con Baudelaire si allarmeranno nel sentirlo pronunciare parole che avrebbe potuto pronunciare il Dr. Pangloss; ci si chiede ove sia l'ironia, per concludere sconsolatamente che non c'è. «Il tipo di soggetto preferito dal nostro artista... è *la pompa della vita*, quale si offre nelle capitali del mondo civile, la pompa della vita militare, della vita elegante, della vita galante». Se ci volgiamo alle eccellenti interpretazioni del bel mondo e della «bella gente» che ci ha lasciato Guys, vedremo soltanto una schiera di costumi ostentatamente eleganti, indosso a manichini senza vita dall'espressione vacua. Ad ogni modo, non è colpa di Guys se la sua arte non ci ricorda niente altro che le pubblicità di Bonwit o

Bloomingdale; quello che, invece, è realmente triste è che Baudelaire abbia scritto pagine di una prosa che ad esse si intona fin troppo bene:

Ammira i magnifici cocchi, i fieri cavalli, l'eleganza abbagliante dei grooms, la destrezza dei valletti, l'andatura delle donne flessuose, i bei fanciulli, felici di vivere e di essere vestiti; in una parola, tutta la vita. Se una moda, un taglio di vestito è stato lievemente trasformato, se i nodi di nastro, le fibbie, sono stati sostituiti dalle coccarde, se la cuffia si è ingrandita e se lo *chignon* è sceso di un grado, se la cintura è stata innalzata e la gonna allargata, state pur certi che anche ad una distanza enorme il suo *occhio di aquila* ha già tutto notato⁹.

Se questa, secondo quanto afferma Baudelaire, è la «*vita universale*», qual è la morte universale? Coloro che amano Baudelaire penseranno sia un peccato che egli, per tutto il tempo in cui continuò a firmare materiale pubblicitario, non sia riuscito a ricavare alcun compenso. (Avrebbe potuto servirgli quel denaro, anche se, naturalmente, non l'avrebbe mai fatto per esso). Questo genere di pastorale riveste tuttavia un ruolo importante non soltanto nell'attività di Baudelaire, ma in tutto il secolo di cultura moderna che si stende tra la sua epoca e la nostra. Esiste infatti tutto un importante corpus di scritti moderni, spesso opera di autori serissimi, che ricorda molto da vicino il materiale pubblicitario. Tale genere di produzione vede l'intera avventura spirituale della modernità incarnata nell'ultimissima moda, nell'ultimissima macchina o — e qui assume toni sinistri — nell'ultimissimo reggimento modello.

Passa un reggimento che va forse in capo al mondo, diffondendo per l'aria delle vie le sue fanfare allettanti e leggere come la speranza; ed ecco che l'occhio di G. ha già visto, esaminato, analizzato le armi, l'andatura e la fisionomia di quei soldati. Bardature, scintillii, musica, sguardi decisi, mustacchi gravi e seri, tutto entra alla rinfusa in lui; e dopo qualche minuto il poema che

dovrà uscirne è virtualmente composto. Ed ecco che la sua anima vive con l'anima di quel reggimento che marcia come un solo animale, fiera immagine della gioia nell'obbedienza¹⁰.

Questi sono i soldati che uccisero 25.000 parigini nel giugno del 1848 e che aprirono il cammino a Napoleone III nel dicembre del 1851. In entrambe le circostanze, Baudelaire sarebbe sceso in strada per lottare proprio contro quegli uomini (dai quali, tra l'altro, avrebbe potuto facilmente essere ucciso) la cui animalesca «gioia nell'obbedienza» tanto lo esalta ora^u. Il brano sopra riportato deve metterci in guardia nei confronti di un elemento della vita moderna che gli studiosi dell'arte e della poesia possono essersi lasciati sfuggire facilmente: la tremenda importanza dell'ostensione militare — importanza psicologica oltre che politica — e la forza di attrazione che essa ha esercitato anche nei confronti degli spiriti più liberi. Gli eserciti in parata, dai tempi di Baudelaire fino ai nostri, hanno sempre giocato un ruolo cruciale nella visione pastorale della modernità: scintillanti armi da fuoco, colori sfarzosi, linee in marcia, movimenti rapidi e aggraziati, una modernità senza lacerazioni.

La cosa più strana della visione pastorale di Baudelaire — che esemplifica perfettamente il suo perverso senso dell'ironia, ma anche la sua proverbiale integrità — è, forse, il fatto che l'autore ne è completamente escluso. Queste strade sono state ripulite di tutte le dissonanze sociali e spirituali della vita parigina. La stessa tumultuosa interiorità di Baudelaire, la sua angoscia, il suo struggimento e tutta la sua efficacia creativa nel rappresentare ciò che Banville definiva «l'uomo moderno nella sua totalità, con le sue debolezze, le sue aspirazioni e la sua disperazione» sono completamente estranei a questo mondo. Dovremmo essere in grado di comprendere, ora, come la scelta da parte di Baudelaire di Constantin Guys (anziché di Courbet o Daumier o Manet che egli conosceva e amava tutti) per rappresentare l'archetipo del «pittore della vita moderna», non sia dovuta semplicemente ad una mancanza di gusto da parte di Baudelaire, ma ad un profondo rifiuto, e ad una mortificazione, del suo stesso io. Il suo incontro

con Guys, patetico com'è, ci comunica qualcosa di vero e di importante sulla modernità: il suo potere di generare forme di «rappresentazione esterna», brillanti progetti, spettacoli affascinanti, così abbaglianti da poter ingannare anche l'individuo più acuto circa il fulgore della loro più oscura vita interiore.

Le più vivide immagini anti-idilliche della modernità che ci abbia fornito Baudelaire appartengono alla fine degli anni Cinquanta, allo stesso periodo de *Il pittore della vita moderna*: se tra le due visioni esiste una contraddizione, Baudelaire ne è completamente inconsapevole. Il motivo anti-idillico fa la sua prima apparizione in un saggio del 1855 intitolato *Dell'idea moderna di progresso applicata alle Belle Arti*¹². In esso Baudelaire si serve della usuale retorica reazionaria per vomitare disprezzo non soltanto sulla moderna idea di progresso, ma anche sul pensiero e sulla vita moderni nel loro complesso:

Vi è ancora un errore molto corrente, dal quale voglio guardarmi come dall'inferno. Intendo parlare dell'idea di progresso. Questo fanale oscuro, invenzione del filosofismo attuale, brevettato senza garanzia della Natura o della Divinità, questa lanterna moderna getta tenebre sopra tutti gli oggetti della conoscenza; la libertà svanisce, il castigo scompare. Chi vuol vederci chiaro nella storia deve anzitutto spegnere codesto fanale perfido. Questa idea grottesca, fiorita sul terreno putrido della fatuità moderna, ha dispensato ciascuno dal suo dovere, ha liberato ogni anima dalla sua responsabilità; sciolta la volontà da tutti i legami che le imponeva l'amore del bello... Questa infatuazione è la diagnosi di una decadenza di già troppo visibile.

Qui la bellezza appare come qualcosa di statico, di immutabile, di completamente esteriore, che esige una rigida obbedienza e impone punizioni ai suoi recalcitranti sudditi moderni, oscurando ogni forma di Illuminismo, agendo come una sorta di polizia spirituale al servizio di una Chiesa e di uno Stato controrivoluzionari.

Baudelaire fa ricorso a questa magniloquenza reazionaria,

perché è preoccupato per la crescente confusione tra «le cose dell'ordine materiale e quelle dell'ordine spirituale» provocata dalla moderna avventura del progresso. Di conseguenza:

Se domandate a ogni buon francese che legge tutti i giorni il *suo* giornale, nel suo caffè, che cosa intenda per progresso, risponderà che è il vapore, l'elettricità e l'illuminazione a gas, miracoli ignoti ai romani, e che siffatte scoperte attestano pienamente la nostra superiorità sugli antichi; tante sono le tenebre calate su quel disgraziato cervello.

Baudelaire si mostra perfettamente ragionevole nel voler combattere la confusione tra progresso materiale e progresso spirituale — confusione che è perdurata sino al nostro secolo e che si fa particolarmente sentire nei periodi di boom economico — ma si rivela altrettanto sciocco dell'uomo di paglia del caffè quando balza al polo opposto e definisce l'arte in modo tale che essa sembra non avere alcuna connessione con il mondo materiale:

Il pover'uomo è talmente americanizzato dai suoi filosofi zoocrati e industriali, che ha perduto la nozione delle differenze che caratterizzano i fenomeni del mondo fisico e del mondo morale, del naturale e del soprannaturale.

Questo dualismo presenta una certa rassomiglianza con la dissociazione kantiana del regno noumenico e di quello fenomenico, ma si spinge ancora oltre rispetto a Kant, per il quale le esperienze e le attività noumeniche — l'arte, la religione, l'etica — operano ancora nel mondo materiale del tempo e dello spazio. Non è affatto chiaro dove, o su che cosa, questo artista baudelairiano possa operare. Spingendosi ancora oltre, Baudelaire separa il suo artista non solo dal mondo materiale del vapore, del gas e dell'elettricità, ma anche da tutta la storia dell'arte passata e futura. Di conseguenza, afferma, è sbagliato anche pensare che esistano dei precursori di un artista o ad eventuali influenze su di lui. «Ogni fioritura artistica è spontanea, individuale... L'artista non

dipende che da se stesso... Non è mallevadore che di se stesso. Muore senza figli. E stato il suo re, il suo prete e il suo Dio»^u. Baudelaire balza ad una trascendenza che lascia Kant decisamente alle spalle: l'artista così concepito diventa un *Ding-an-sich* itinerante. Di conseguenza, l'immagine anti-idillica del mondo moderno dà origine, nella sensibilità mercuriale e paradossale di Baudelaire, ad una visione stranamente idilliaca dell'artista moderno che fluttua nell'aria, libero e inviolato al di sopra di esso.

Il dualismo che si delinea qui per la prima volta — concezione anti-idillica del mondo moderno, concezione idillica dell'artista moderno e della sua arte — viene ampliato e approfondito nel famoso saggio baudelairiano del 1859, *Il pubblico moderno e la fotografia*¹⁴. Baudelaire inizia lamentando che «l'amore esclusivo del Vero (tanto nobile se limitato alle sue genuine applicazioni) opprime e soffoca il gusto del Bello». Altro non è che la retorica dell'equilibrio, che si contrappone all'enfasi esclusiva: la verità è essenziale, certo, sempreché però non soffochi l'aspirazione alla bellezza. Ma il senso di equilibrio non dura a lungo: «Dove non si dovrebbe vedere che il Bello (suppongo una bella pittura e si può agevolmente indovinare quale mi immagini), il nostro pubblico non cerca che il Vero». Poiché la fotografia possiede la capacità di riprodurre la realtà in maniera più precisa di quanto si sia mai potuto fare prima — e ciò al fine di mostrare il Vero — questo nuovo mezzo è «mortale nemico dell'arte»: ma lo sviluppo della fotografia è un prodotto del progresso tecnologico, e dunque «la poesia e il progresso sono due ambiziosi che si odiano di un odio istintivo, e, quando si incontrano per la stessa strada, uno dei due deve cedere il passo».

Ma qual è la ragione di questa mortale inimicizia? Perché mai la presenza della realtà, del «vero» in un'opera d'arte, dovrebbe insidiare o distruggere la bellezza di quest'ultima? La ragione più ovvia, quella di cui Baudelaire è così profondamente convinto (o per lo meno di cui è convinto in questo momento) che non gli passa nemmeno per la testa di affermarlo esplicitamente, è che la realtà moderna è profondamente disgustosa e priva non solo di qualsiasi bellezza, ma anche di qualsiasi potenzialità in questo

senso. Un disprezzo categorico, quasi isterico, per gli uomini moderni e la loro vita anima affermazioni come questa: «Quella folla idolatra postulava un ideale degno di lei e conforme alla sua natura». Dal momento in cui la fotografia ha preso piede «l'immonda compagnia si precipitò, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine triviale sulla lastra». Il serio esame critico della rappresentazione della realtà nell'arte moderna viene qui ad essere minato da un'irrazionale avversione del poeta per i personaggi realmente moderni che lo circondano. Ciò lo conduce nuovamente ad una concezione idillica dell'arte: è «inutile e noioso rappresentare ciò che esiste, perché nulla di quel che esiste mi soddisfa.... A ciò che è effettivamente banale preferisco i mostri della mia fantasia». Ancora peggiori dei fotografi, afferma Baudelaire, sono i pittori moderni che si lasciano influenzare dalla fotografia: il pittore moderno è sempre più «incline a dipingere non già quello che sogna, ma quello che vede». A rendere idilliaca e totalmente priva di senso critico questa concezione sono il suo radicale dualismo e l'assoluta mancanza di considerazione per la possibilità che esistano relazioni ricche e complesse, reciproche influenze e mescolanze, fra quello che un artista (o chiunque altro) sogna e quello che vede.

La polemica baudelairiana contro la fotografia ha avuto un'enorme influenza sulla definizione di un tipo particolare di modernismo estetico — assai diffuso nel nostro secolo: per esempio in Pound, Wyndham Lewis e nei loro molti seguaci — nel quale la gente e la vita moderne vengono continuamente ingiuriate, mentre gli artisti moderni e le loro opere vengono portati alle stelle, senza nemmeno sospettare che questi artisti possano essere più umani e più profondamente coinvolti nella *vie moderne*, di quanto a costoro piaccia pensare. Gli artisti del nostro secolo, come Kandinskij e Mondrian, hanno saputo creare opere meravigliose partendo dall'aspirazione ad un'arte «pura», smaterializzata, incondizionata (il Manifesto di Kandinskij del 1912, *Sulla spiritualità nell'arte*, è ricco di echi baudelairiani). Tuttavia l'unico artista ad essere completamente escluso da questo panorama è, ahimè, proprio lo stesso Baudelaire, poiché il suo genio poetico e le sue

imprese, come quelli di qualsiasi altro poeta esistito prima o dopo di lui, sono strettamente connessi ad una particolare realtà materiale: la vita quotidiana — e la vita notturna — delle strade, dei caffè, degli scantinati e delle soffitte di Parigi. Perfino le sue visioni trascendenti affondano le radici in un tempo e in uno spazio concreti. L'unica cosa che distingue nettamente Baudelaire dai suoi precursori romantici e dai suoi epigoni simbolisti e del ventesimo secolo, è il modo in cui quel che sogna gli viene ispirato da quel che vede.

Baudelaire deve esserne sempre stato consapevole, per lo meno a livello inconscio; ogniqualevolta si ritrova intento a separare l'arte moderna dalla vita moderna, continua a dilungarsi finché, come per sbaglio, le unisce nuovamente. Così, nel bel mezzo del saggio *Dell'idea moderna di progresso applicato alle Belle Arti* (1855), si interrompe per raccontare una storia, che egli definisce «un'eccellente lezione di critica»:

Si racconta che Balzac (chi non ascolterebbe con rispetto tutti gli aneddoti, per piccoli che siano, che si riferiscono a quel gran genio?), trovandosi un giorno dinanzi a un bel quadro, un quadro d'inverno, tutto malinconico e carico di gelo, sparso di rade capanne e di contadini sparuti, dopo aver contemplato una casetta donde saliva una scarsa fumata, esclamò: «Com'è bello! Ma che fanno in codesta capanna? a che pensano, quali sono i loro dispiaceri? il raccolto è stato buono? essi *hanno indubbiamente delle scadenze da pagare?* [corsivo di Baudelaire].

La lezione per Baudelaire, lezione che egli spiegherà nelle successive parti di questo saggio, è che la vita moderna è dotata di una singolare ed autentica bellezza, peraltro inseparabile dalla miseria e dall'affanno ad essa connaturati, dalle scadenze che l'uomo moderno deve pagare. Un paio di pagine più avanti, proprio nel bel mezzo di una compiaciuta invettiva all'indirizzo di quei moderni idioti che si ritengono capaci di un progresso spirituale, si fa improvvisamente serio e passa di colpo dalla condiscendente certezza del carattere illusorio della moderna idea di progresso ad

una profonda preoccupazione per l'eventualità che questo progresso sia reale. Segue una breve e vivace riflessione sull'effettivo panico che il progresso crea:

Tralascio la questione del sapere se il progresso indefinito, raffinando l'umanità in ragione dei nuovi godimenti che le arreca, non sia forse la sua più ingegnosa e più crudele tortura; se, procedendo con un'ostinata negazione di se stesso, non sia forse un modo di suicidarsi incessantemente rinnovato, e se, chiuso nel cerchio di fuoco della logica divina, non rassomigli allo scorpione che si trafigge da sé con la sua terribile coda, questo eterno *desideratimi* che fa la sua eterna disperazione?¹⁵

Qui Baudelaire è intensamente personale, pur essendo prossimo all'universale. Egli lotta contro i paradossi che attraggono ed irritano tutti gli uomini moderni e informano le loro idee politiche, le loro attività economiche, i loro desideri più intimi e qualsiasi tipo di arte cui essi diano vita. L'affermazione è pervasa da una tensione cinetica e da un'esaltazione volte a riprodurre la condizione moderna che essa descrive; il lettore, giungendo alla fine di questa frase, ha la sensazione di essere stato realmente trasportato in un altro luogo. Ora che abbiamo individuato il carattere del migliore scritto di Baudelaire sulla vita moderna, uno scritto di certo assai meno noto dei suoi idilli, siamo pronti a qualcosa di più.

L'eroismo della vita moderna

Nelle ultime righe della sua rassegna del Salon del 1845 Baudelaire lamenta l'estrema disattenzione dei pittori nei confronti del presente: «e tuttavia l'eroismo *della vita moderna* ci circonda e ci incalza». E prosegue:

Non sono i soggetti o i colori che mancano alle epopee. Il *pittore*, il vero pittore sarà colui che saprà strappare alla vita

odierna il suo lato epico e farci comprendere quanto siamo grandi e poetici con le nostre cravatte e le nostre scarpe di vernice. Possano i veri ricercatori darci il prossimo anno la gioia di celebrare l'avvento del *nuovo*!¹⁶

Questi pensieri non sono sviluppati troppo bene, tuttavia troviamo un paio di cose che meritano di essere sottolineate. Innanzitutto l'ironia di Baudelaire nel passaggio sulle «cravatte»: qualcuno potrebbe pensare che la giustapposizione dell'eroismo alle cravatte sia una facezia e infatti lo è, ma la facezia sta proprio nel fatto che gli uomini moderni sono realmente eroici, malgrado la loro mancanza di tutti i parafernalia dell'eroismo, e anzi, a dire il vero, sono tanto più eroici proprio perché non ci sono tali parafernalia a fare insuperbire i loro corpi e le loro anime¹⁷. In secondo luogo, la tendenza della modernità a rendere nuove tutte le cose: l'anno prossimo la vita moderna apparirà e risulterà diversa da quella di quest'anno, eppure entrambe saranno parte della stessa età moderna; è, tuttavia, proprio il fatto che non si possa mettere piede per due volte nella stessa modernità a rendere la vita moderna particolarmente sfuggente e difficile da afferrare.

Baudelaire si addentra ancor più profondamente nel problema dell'eroismo moderno l'anno successivo nel suo breve saggio dal titolo omonimo¹⁸. Qui egli giunge ad una maggiore concretezza: «Lo spettacolo della vita elegante (*le vîe élégante*) e delle migliaia di esistenze fluttuanti che circolano nei sotterranei di una grande città (*souterrains*) — delinquenti e mantenute —; la “Gazette des Tribunaux” e il “Moniteur” ci provano che non abbiamo che da aprire gli occhi per conoscere il nostro eroismo». E il bel mondo appare qui proprio nella stessa veste in cui apparirà nel saggio su Guys, solo che qui assume un aspetto decisamente poco idillico, legato com'è ai sotterranei, a gesta ed aspirazioni oscure, al crimine e alla pena, e avvince per la sua profondità umana molto più dei pallidi figurini del *Pittore della vita moderna*. Il punto essenziale, per quanto riguarda l'eroismo moderno, così come Baudelaire lo vede in questo saggio, è che esso affiora nel *conflitto*, nelle situazioni di conflitto di cui è piena la vita quotidiana del mondo

moderno. Baudelaire ce ne fornisce alcuni esempi tratti dalla vita della borghesia, oltre che dalla vita elegante più o meno alta: l'eroico uomo politico, il rappresentante del governo che alla Camera rintuzza l'opposizione con un appassionante e toccante discorso, in difesa di se stesso e delle proprie idee politiche; l'eroico commerciante che, come il profumiere balzacchiano «Bi-rotteau», lotta contro lo spettro del fallimento, sforzandosi non solo di riacquistare credito, ma di riappropriarsi della sua stessa vita, della propria identità personale; rispettabili furfanti come Rastignac, capaci di qualsiasi cosa — delle azioni più spregevoli come di quelle più nobili — pur di aprirsi un varco con la forza sino alla vetta; Vautrin, a suo agio nelle cariche più alte del governo come tra le bassezze dei sotterranei, dimostrazione vivente della fondamentale affinità tra questi due *métiers*. «Tutto ciò rimanda ad una bellezza nuova e speciale, che non è quella di Achille, né quella di Agamennone». E anzi, afferma Baudelaire — con una retorica che non avrebbe mancato di urtare la sensibilità neoclassica di molti dei suoi lettori francesi — «gli eroi dell'Iliade non vi arrivano che alla caviglia, o Vautrin, o Rastignac, o Birotteau — ...e voi, o Honoré de Balzac, voi il più eroico, il più singolare, il più romantico, e il più poetico fra tutti i personaggi che vi siete cavati dal petto!». In generale, la vita parigina dell'epoca «è feconda di soggetti poetici e meravigliosi. Il meraviglioso ci avvolge come l'atmosfera, ne siamo imbevuti ma non lo vediamo».

Ci sono diverse cose importanti da sottolineare in questo brano. Per prima cosa, questa profusione indiscriminata della propria simpatia e della propria generosità da parte dell'autore, così lontana dall'immagine tipica di un'avanguardia snob che trasuda disprezzo nei confronti della gente comune e delle sue occupazioni. Dobbiamo sottolineare, in questo contesto, che Balzac, l'unico autore a comparire nella galleria degli eroi moderni di Baudelaire, è l'unico che non si sforzi di porre una distanza fra sé e la gente comune, anzi è l'unico a immergersi nella loro vita fino ad un livello di profondità mai raggiunto prima da nessun altro artista, e a risalirne con un'idea ben precisa dell'eroismo occulto di quella vita. Infine, è importantissimo sottolineare come Baudelaire faccia

assurgere la fluidità («esistenze fluttuanti») e la gassosità («ci avvolge come l'atmosfera, ne siamo imbevuti») a simboli delle caratteristiche proprie della vita moderna. La fluidità e la vaporosità saranno le caratteristiche precipue della pittura, dell'architettura e del design, della musica e della letteratura, consapevolmente moderniste, che sorgeranno alla fine del diciannovesimo secolo. Le ritroveremo anche nel pensiero dei più profondi tra i pensatori etico-sociali della generazione di Baudelaire e di quella successiva — Marx, Kierkegaard, Dostoevskij, Nietzsche, — per i quali l'elemento basilare della vita moderna è il fatto che, come afferma il *Manifesto del Partito Comunista*, «tutto ciò che vi è di stabile si dissolve nell'aria».

Pur essendo minato dal suo idillio bucolico con le futilità della *vie élégante*, *Il pittore della vita moderna* di Baudelaire ci offre alcune immagini brillanti e persuasive, e per nulla idilliche, di quel che l'arte moderna deve cercare di cogliere nella vita moderna. Prima di tutto, afferma, l'artista moderno deve «eleggere come domicilio la folla, l'ondeggiante, il movimento, il fuggitivo e l'infinito», in poche parole, la folla metropolitana. «La sua passione e la sua professione è di sposare la folla» -*épouser la foule*. Baudelaire arricchisce di un'enfasi particolare questa immagine strana, ossessiva. Questo «innamorato della vita universale» deve entrare «nella folla come in un immenso serbatoio di elettricità... Lo si può pertanto paragonare a... un caleidoscopio fornito di coscienza». Deve «esprimere nello stesso tempo la posa e il gestire degli esseri viventi, solenne o grottesco che sia e la loro luminosa *esplosione* nello spazio». L'elettricità, il caleidoscopio, l'esplosione: l'arte moderna deve ricreare al suo interno quelle immense trasformazioni della materia e dell'energia che la scienza e la tecnologia moderne — la fisica, l'ottica, la chimica, l'ingegneria — hanno prodotto nel mondo.

Il punto, in questo caso, non è che l'artista deve servirsi di queste innovazioni (benché, nel suo saggio sulla fotografia, Baudelaire dichiara di ammettere tale pratica, nella misura in cui le nuove tecniche mantengono il loro ruolo subordinato), il punto

essenziale è che l'artista moderno deve rimettere in atto questi processi, deve sottoporre la sua anima e la sua sensibilità a tali trasformazioni, dar vita a queste forze esplosive nella sua opera. Ma in che modo? Non penso che Baudelaire, come chiunque altro nel diciannovesimo secolo, avesse le idee molto chiare circa il modo in cui portare a termine tutto ciò, e del resto queste immagini cominceranno a prendere forma solo all'inizio del ventesimo secolo — nella pittura cubista, nel collage e nel montaggio, nel cinematografo, nel flusso di coscienza del romanzo, nel verso libero di Eliot e di Pound e di Apollinaire; nel futurismo, nel vorticismismo, nel costruttivismo, nel dadaismo, in poesie che accelerano come automobili e in quadri che esplodono come ordigni. E tuttavia Baudelaire è ben conscio di qualcosa che i suoi successori modernisti del ventesimo secolo tendono, invece, a dimenticare, quel qualcosa che ci viene suggerito dalla straordinaria enfasi che egli pone sul verbo *épouser*, quale simbolo essenziale dei rapporti che intercorrono fra l'artista e la gente che lo circonda. Sia che venga usata nel suo significato letterale, sposare, o in quello figurato, possedere sessualmente, questa parola sta ad indicare una delle esperienze umane più comuni, e una delle più universali: è questo, dice anche la canzone, che fa girare il mondo. Uno dei problemi fondamentali del modernismo del ventesimo secolo è, infatti, che quest'arte tende sempre più a perdere il contatto con la vita quotidiana della gente. Questo fenomeno, ovviamente, non si verifica sempre — l'*Ulisse* di Joyce può costituire la più sublime delle eccezioni — ma si verifica in un numero sufficiente di casi da poter essere rilevato da chiunque si interessi alla vita e all'arte moderna. Per Baudelaire, comunque, un'arte che non sia *épousé* con le vite degli uomini e delle donne che compongono la folla non è di certo un'arte realmente moderna¹⁹.

La riflessione più profonda e più prolifica di Baudelaire sulla modernità, prende l'avvio subito dopo *Il pittore della vita moderna*, agli inizi del decennio 1850-1860 e continua per tutto il decennio fino al momento in cui, non molto tempo prima della sua morte, avvenuta nel 1867, la malattia del poeta si aggrava al punto da non

consentirgli più di scrivere. Questo studio è contenuto in una serie di poemetti in prosa che egli aveva progettato di pubblicare con il titolo *Lo Spleen di Parigi*. Baudelaire non visse abbastanza per completare la serie e pubblicarla per intero, ma riuscì a ultimare cinquanta di questi poemetti, più una Prefazione e un Epilogo, che vennero pubblicati nel 1868, poco dopo la sua morte.

Walter Benjamin è stato il primo a rendersi conto, nella sua serie di brillanti saggi su Baudelaire e su Parigi, della grande fecondità e profondità di questi poemetti in prosa²⁰. Il mio studio si colloca sulla linea indicata da Benjamin, benché io abbia rintracciato elementi e mescolanze diversi da quelli da lui messi in evidenza. Gli scritti parigini di Benjamin costituiscono una notevole interpretazione drammatica, sorprendentemente simile a quella di Greta Garbo in *Ninotchka*. Il suo cuore e la sua sensibilità lo spingono irresistibilmente verso le luci scintillanti, le belle donne, l'eleganza, il lusso della città, il suo spettacolo di visioni abbaglianti e scene sfolgoranti, mentre la sua coscienza marxista tenta insistentemente di strapparla a queste tentazioni, sussurrandogli incessantemente che quel mondo scintillante è decadente, falso, corrotto, spiritualmente nullo, oppressivo nei confronti del proletariato, condannato dalla storia. Egli prende più di una volta la decisione ideologica di sottrarsi alla tentazione parigina — evitando così di indurre in tentazione i suoi lettori — ma non può trattenersi dal gettare un ultimo sguardo sul *boulevard* o in galleria: vuole essere salvato, ma non è ancora pronto. Queste contraddizioni interne, espresse senza parole una pagina dopo l'altra, conferiscono all'opera di Benjamin una luminosa energia e un fascino straordinario. Ernst Lubisch, regista e sceneggiatore di *Ninotchka*, che proveniva dallo stesso ambiente giudaico-borghese della Berlino di Benjamin e fu inoltre un simpatizzante di sinistra, avrebbe apprezzato il dramma e il suo fascino, ma l'avrebbe sicuramente gratificato di un epilogo più felice di quello di Benjamin. Il mio studio, che si pone sulla stessa linea, è meno irresistibile come dramma, ma forse più coerente dal punto di vista storico. Laddove Benjamin oscilla tra la totale fusione dell'individuo moderno (quello di Baudelaire, il suo) con la città moderna, e la

totale alienazione da essa, io tento di recuperare le correnti più costanti del flusso metabolico e dialettico.

Nei due paragrafi che seguono mi propongo di esaminare, nei dettagli e in profondità, due degli ultimi poemetti in prosa di Baudelaire: *Gli occhi dei poveri* (1864) e *Perdita d'aureola* (1865)²¹. Leggendo questi poemetti, comprenderemo immediatamente perché Baudelaire sia universalmente acclamato come uno dei grandi scrittori urbani. In *Lo Spleen di Parigi*, la città di Parigi gioca un ruolo centrale nel suo dramma spirituale. Qui Baudelaire mostra di appartenere a quella grande tradizione degli scrittori parigini, che risale addietro fino a Villon, passa attraverso Montesquieu e Diderot, Restif de la Bretonne e Sébastien Mercier, per giungere nel diciannovesimo secolo a Balzac e Hugo ed Eugène Sue, Ma Baudelaire rappresenta anche una rottura radicale con questa tradizione. Il suo migliore scritto parigino appartiene al preciso momento storico in cui, per ordine di Napoleone III e sotto la direzione di Haussmann, la città stava venendo sistematicamente demolita, e ricostruita. Proprio mentre Baudelaire scriveva a Parigi, l'opera di modernizzazione della città era in corso accanto a lui, sulla sua testa e sotto i suoi piedi. Egli si considerava non soltanto spettatore, ma partecipe e protagonista di quest'opera *in fieri*: la sua attività parigina esprime il suo dramma e il suo trauma. Baudelaire ci mostra qualcosa che nessun altro scrittore ha scorto con altrettanta chiarezza: come la modernizzazione della città ispiri e imponga al tempo stesso la modernizzazione dell'animo dei suoi cittadini.

È importante sottolineare sotto quale forma i poemetti in prosa dello *Spleen di Parigi* vennero pubblicati per la prima volta: erano *feuilletons* che Baudelaire componeva per la stampa parigina, quotidiana o settimanale, a grande tiratura. Il *feuilleton* era grosso modo l'equivalente di un pezzo Op-Ed dei quotidiani di oggi; compariva normalmente in prima pagina o nella pagina centrale del giornale, proprio sotto l'editoriale o di fianco ad esso, ed era destinato ad essere una delle primissime cose che il lettore avrebbe letto. Veniva generalmente scritto da una persona al di fuori

dell'ambiente, in tono evocativo o riflessivo, in modo da contrastare con l'aggressività dell'editoriale — anche se poteva benissimo accadere che il pezzo venisse scelto per sostenere (spesso in maniera subliminale) il punto di vista polemico del redattore. All'epoca di Baudelaire, il *feuilleton* era un genere urbano estremamente popolare, tipico di centinaia di quotidiani europei e americani. Molti fra i più grandi scrittori del diciannovesimo secolo se ne servirono per proporsi ad un pubblico di massa: Balzac, Gogol e Poe per la generazione precedente a quella di Baudelaire; Marx ed Engels, Dickens, Whitman e Dostoevskij per la sua generazione. È fondamentale ricordare che i poemetti che compongono *Lo Spleen di Parigi* non si presentano come poesie, secondo la forma artistica istituzionale, bensì come prose, composte nel classico formato-stampa delle notizie²².

Nella prefazione a *Lo Spleen di Parigi*, Baudelaire proclama che la *vie* moderne esige un nuovo linguaggio: «una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima, che sappia tanto le morbidezze e gli urti, da adattarsi ai moti lirici dell'animo, agli ondeggianti sogni a occhi aperti, ai soprassalti della coscienza (*soubresauts de conscience*)». E sottolinea che «l'ossessione di questo ideale nacque soprattutto frequentando le città smisurate, e dall'incrocio degli innumerevoli rapporti (*du croisement de leurs innombrables rapports*) che esse offrivano». Quel che Baudelaire ci comunica con questo nuovo linguaggio è costituito, soprattutto, da quelle che io definirò scene moderne originarie: esperienze che scaturiscono dalla vita quotidiana concreta della Parigi di Bonaparte e di Haussmann, ma ricche di una risonanza mitica e di una profondità tali da spingerle prepotentemente oltre i confini geografici e temporali, e trasformarle in archetipi della vita moderna.

La famiglia d'occhi

La nostra prima scena archetipica la troviamo in *Gli occhi dei*

poveri (Lo Spleen di Parigi, XXVI). Il poemetto ha tutti i caratteri del lamento di un amante: il narratore spiega alla donna amata perché per lei non senta più amore, ma solo amarezza. Le rammenta un'esperienza che essi hanno di recente vissuto insieme. Era la sera di una lunga e piacevole giornata trascorsa insieme da soli. Sedevano ai tavolini: «davanti a un caffè nuovo, che faceva angolo in un viale, nuovo». Il viale era «tuttora ingombro di calcinacci» ma il caffè già mostrava «la gloria dei suoi splendori in via di compimento». L'aspetto più meraviglioso era il flusso di nuova luce che da esso emanava. «Il caffè luccicava. Il gas medesimo spiegava l'ardore di un debutto, e illuminava a tutta forza i muri bianchi da cavar gli occhi, le mappe abbaglianti degli specchi, gli ori delle liste a bastoncino e delle cornici». Meno affascinante era lo sfarzoso interno illuminato dalla luce a gas: una ridicola profusione di Ebi e Ganimedi, bracchi e falconi, «ninfe e... dee con frutta in capo e pasticci e cacciagione» una mescolanza di «storia e... mitologia al servizio del rimpinzamento». In altre circostanze, il narratore sarebbe indietreggiato inorridito di fronte a tanta volgarità commerciale, ma l'amore fa sì che egli sorrida affettuosamente e subisca il suo fascino volgare — la nostra epoca lo definirebbe Kitsch.

Mentre siedono felici con lo sguardo perso l'uno negli occhi dell'altro, i due amanti si trovano improvvisamente di fronte ad occhi estranei. Una povera famiglia vestita di stracci — il padre, dalla barba grigia, il figlio adolescente, un bambino — va a fermarsi proprio di fronte a loro, con lo sguardo rapito fisso sullo scintillante nuovo mondo che si schiude all'interno del locale. «Quei tre volti erano straordinariamente seri, e i sei occhi contemplavano fissi il caffè nuovo con uguale ammirazione, ma sfumata diversamente secondo l'età». Dalla bocca di quelle persone non esce una sola parola, ma il narratore si sforza di leggere nei loro occhi. Gli occhi del padre sembrano dire: «Quant'è bello, quant'è bello! Si direbbe che tutto l'oro di questo povero mondo sia su queste mura». Quelli del figlio pare che dicano: «Quant'è bello, quant'è bello! Ma è una casa dove entrano soltanto quelli che non sono come noi». Gli occhi del bambino «erano troppo affascinati per poter dire altra

cosa che una felicità stupida e profonda». L'incanto da cui sono presi non reca in sottofondo alcun tono di sommessa ostilità; la loro presa di coscienza dell'abisso che c'è tra i due mondi è dolorosa; non è militante né colma di risentimento, ma solo rassegnata. Malgrado ciò, o forse proprio a causa di ciò, il narratore comincia ad avvertire un certo disagio, a sentirsi «un po' vergognoso dei bicchieri e delle caraffe più capaci della nostra sete». E' «intenerito da quella famiglia d'occhi» e avverte come un senso di fratellanza nei suoi confronti; ma quando, un istante più tardi, «volgevo gli occhi miei verso i vostri, caro amore, per leggervi il *mio* pensiero» (il corsivo è di Baudelaire), l'amata esclama: «Quella gente non posso sopportarla, con quegli occhi spalancati come portoni! Non potreste chiedere al caffettiere di farli sloggiare?».

Questo è il motivo per cui ora la odia, afferma il narratore, aggiungendo che l'incidente lo ha reso triste oltre che furente: egli ora avverte che «tanto è difficile intendersi, tanto poco il pensiero è comunicabile sia pure fra persone che si amano!». Così si conclude il poema. Che cosa rende questa situazione tipicamente moderna? Cosa la contraddistingue da una moltitudine di scene parigine precedenti imperniate sull'amore e la lotta di classe? La differenza consiste nello spazio urbano in cui ha luogo la nostra scena: «A sera, sentendo un po' la stanchezza, voleste sedervi davanti a un caffè nuovo, che faceva angolo in un viale nuovo, tuttora ingombro di calcinacci; ma già vi appariva la gloria dei suoi splendori in via di compimento». La differenza, in una parola, è il *boulevard*: il nuovo viale parigino costituì la più spettacolare innovazione urbana del diciannovesimo secolo, e un decisivo passo avanti nella modernizzazione della città tradizionale.

Negli ultimi anni del decennio 1850-1860 e per tutto il decennio successivo, mentre Baudelaire andava componendo *Lo Spleen di Parigi*, Georges Eugène Haussmann, il Prefetto di Parigi e dei suoi sobborghi, armato di un mandato imperiale firmato da Napoleone III, stava aprendo, con l'aiuto delle mine, una fitta rete di *boulevards* nel cuore della vecchia città medioevale²³. Napoleone e Haussmann concepirono le nuove strade come arterie di un sistema circolatorio urbano. Queste idee, che oggi appaiono banali,

nel contesto della vita urbana del diciannovesimo secolo erano rivoluzionarie. I nuovi *boule-vards* avrebbero permesso al traffico di scorrere attraverso il centro cittadino e di spostarsi rapidamente da un capo all'altro della città — un'impresa donchisottesca, praticamente irrealizzabile fino ad allora. Avrebbero, inoltre, spazzato via le viuzze dei quartieri poveri e aperto uno «spazio vitale» tra strati di tenebre ed una congestione soffocante. Avrebbero straordinariamente favorito l'espansione del commercio locale a tutti i livelli, e, di conseguenza, contribuito a coprire gli immensi costi della demolizione, della compensazione e della costruzione municipale. Avrebbero pacificato le masse occupando decine di migliaia di lavoratori — a quei tempi, pari ad un quarto delle forze produttive della città — in opere pubbliche a lungo termine che, a loro volta, avrebbero prodotto migliaia di altri posti di lavoro nel settore privato. Avrebbero creato, infine, lunghi ed ampi corridoi in cui le truppe e l'artiglieria avrebbero potuto muoversi efficacemente contro future barricate e insurrezioni popolari.

I *boulevards* costituivano soltanto una parte di un vasto progetto di urbanizzazione che comprendeva mercati centrali, ponti, fogne, l'approvvigionamento d'acqua, l'Opéra e gli altri palazzi culturali, oltre ad una fitta rete di parchi. «Si dica ad eterno onore del Barone Haussmann — scriveva Robert Moses, il suo successore più illustre e famigerato, nel 1942 — che comprese il problema di una graduale modernizzazione su vasta scala della città». La nuova opera di ricostruzione comportò la demolizione di centinaia di edifici, privò di un tetto migliaia e migliaia di persone, sconvolse interi quartieri sopravvissuti allo scorrere dei secoli, ma, per la prima volta nella storia, dischiuse il cuore della città a tutti i suoi abitanti. Ora era finalmente possibile muoversi non solo all'interno del proprio quartiere, ma anche al di là di esso. Ora, dopo secoli di una vita paragonabile ad un ammasso di cellule isolate, Parigi stava trasformandosi in uno spazio fisico ed umano unificato²⁴.

I *boulevards* di Napoleone e Haussmann posero le nuove basi

— economiche, sociali ed estetiche — per l'aggregazione di una enorme quantità di persone. A livello della strada erano fiancheggiati da piccole imprese e negozietti di ogni genere, con ogni angolo cintato per ristoranti e caffè con marciapiedi a terrazza. Questi caffè, simili a quello che si fermano a osservare gli innamorati e la famiglia cenciosa del poemetto di Baudelaire, giunsero ben presto ad essere considerati in tutto il mondo i simboli della *vie parisienne*. I marciapiedi di Haussmann, erano, al pari dei *boulevards*, prodigiosamente ampi, corredati da panchine e lussureggianti di vegetazione²⁵. Per facilitare l'attraversamento, per separare il traffico locale da quello di transito e per prospettare itinerari alternativi per le passeggiate, vennero istituite le isole pedonali. Vennero progettati ampi scorci panoramici a perdita d'occhio, con file d'alberi in prospettiva e monumenti alle estremità dei *boulevards*, di modo che ogni percorso, procedendo per gradazione ascendente, conducesse verso un apice drammatico. Tutte queste caratteristiche contribuirono a fare della nuova Parigi uno spettacolo straordinariamente seducente, una gioia per la vista e per i sensi. Cinque generazioni di pittori, scrittori e fotografi (e, qualche tempo dopo, registi) moderni, a cominciare dagli impressionisti intorno al 1860, si sarebbero nutrite della linfa e dell'energia vitale che fluivano lungo i *boulevards*. Negli anni dal 1880 al 1890, il modello haussmanniano era universalmente considerato il modello ideale di urbanistica moderna, e in quanto tale impresso ben presto il suo marchio sulle giovani città in via di espansione in ogni angolo del mondo, da Santiago a Saigon.

Che effetto producevano i *boulevards* sulla gente che vi si affollava? Baudelaire ci mostra alcuni degli effetti più sensazionali. Per gli innamorati, come quelli degli *Occhi dei poveri*, i *boulevards* creavano un nuovo scenario fondamentale: uno spazio in cui poter essere soli in pubblico, intimamente uniti senza essere fisicamente soli. Procedendo lungo il *boulevard*, attratti nel suo flusso immenso e senza fine, essi potevano avvertire in maniera più viva che mai che il loro amore era l'unico punto fermo di un universo roteante. Potevano ostentare il loro amore di fronte all'incessante parata di estranei del *boulevard* — e anzi, nello spazio di una generazione

Parigi sarebbe divenuta famosa in tutto il mondo per questa sorta di esibizione amorosa — e trarre un diverso genere di gioia da ciascuno di essi. Potevano avvolgere nei veli della fantasia la moltitudine dei passanti: chi erano quelle persone, da dove venivano e dove andavano, cosa speravano, chi amavano? Più osservavano e si facevano osservare — più entravano a far parte di quella numerosa «famiglia d'occhi» — e più si arricchiva l'immagine che avevano di loro stessi.

In un tale ambiente, le realtà urbane potevano facilmente apparire magiche o indistinte. Le luci scintillanti delle strade e dei caffè non facevano che accrescere la felicità; nelle generazioni successive, l'arrivo dell'elettricità e del neon l'avrebbe ulteriormente accresciuta. In questo romantico scintillio anche le volgarità più appariscenti, come le ninfe del caffè con la frutta e i pasticci in capo, diventavano attraenti. Chiunque sia mai stato innamorato in una grande città conosce questa sensazione, celebrata, del resto, in un centinaio di canzoni romantiche. In realtà, queste gioie private scaturiscono direttamente dalla modernizzazione dello spazio pubblico urbano. Baudelaire ci mostra un nuovo mondo pubblico e privato proprio nel momento in cui esso sta venendo alla luce. Da questo momento in avanti, nella moderna prassi amorosa il *boulevard* sarà altrettanto essenziale del *boudoir*.

Ma le scene originarie, per Baudelaire, come più avanti per Freud, non possono essere idilliache. Possono forse essere costituite da materiale idilliaco, ma proprio nel momento culminante una realtà soffocata le fa scricchiolare, ha luogo una rivelazione o una scoperta: «un viale nuovo, tuttora ingombro di calcinacci... già vi appariva la gloria dei suoi splendori in via di compimento». Accanto allo scintillio, i calcinacci: le rovine di una dozzina di quartieri che costituivano il cuore della città — i quartieri più vecchi, più cupi, più ottusi, più squallidi e più spaventosi della città, le case di decine di migliaia di parigini — rasi al suolo. Dove sarebbe andata tutta questa gente? Coloro che erano preposti alla demolizione e alla ricostruzione non se ne preoccuparono più di tanto. Stavano schiudendo allo sviluppo ampi e nuovi tratti nelle

frange settentrionale e orientale della città; nel frattempo i poveri, in qualche maniera, se la sarebbero cavata, come avevano sempre fatto. La famiglia coperta di stracci del poemetto baudelairiano esce da dietro le macerie e va a porsi al centro della scena.

Il problema non è tanto il fatto che essi possano provare del rancore o avanzare delle pretese: il problema è, semplicemente, il fatto che essi non se ne andranno. Vogliono anch'essi il loro posto al sole.

Questa scena originaria porta alla luce alcune delle ironie e delle contraddizioni più profonde della moderna vita cittadina. Lo stesso scenario che fa di tuttata l'umanità urbana una numerosissima «famiglia d'occhi», porta alla luce i negletti figliastri di questa stessa famiglia. Le trasformazioni fisiche e sociali che hanno fatto sì che il povero non fosse più visibile, ora riportano quest'ultimo direttamente nel campo visivo di ognuno. Smantellando le viuzze dei vecchi quartieri medioevali, Haussmann ha inavvertitamente abbattuto le barriere del mondo, ermeticamente chiuso nei confini che esso stesso si è dato, della tradizionale povertà urbana. I *boulevards*, aprendo vasti squarci nei quartieri più miseri, hanno messo i poveri in condizione di camminare lungo quegli squarci, fuori dai loro quartieri devastati, di scoprire per la prima volta com'è il resto della loro città, com'è il resto della vita. E mentre vedono, vengono visti; la visione, l'epifania, si ha da entrambe le parti. In quei grandi spazi, sotto le luci scintillanti, non c'è modo di distogliere lo sguardo. Lo scintillio illumina le macerie, e rischiarava le vite oscure delle persone, a spese delle quali brillano quelle luci sfolgoranti²⁶. Balzac aveva paragonato quei vecchi quartieri alle più misteriose giungle africane; per Eugene Sue essi racchiudevano / *Misteri di Parigi*: i *boulevards* di Haussmann trasformano l'esotico in contingente; la miseria che una volta era un mistero, ora è una realtà.

Il manifestarsi di una divisione tra le classi all'interno della città moderna, apre la strada a nuove divisioni all'interno dell'individuo moderno. Come dovrebbero considerare i due innamorati quegli straccioni comparsi improvvisamente tra loro? In questo istante, l'amore moderno perde la sua innocenza. La

presenza del povero getta un'ombra inesorabile sulla luminosità della città. Quello stesso scenario che ha magicamente ispirato l'idillio ora opera una magia contraria e fa uscire gli innamorati dalla loro romantica *turris eburnea*, per farli cadere nelle ampie maglie di una rete meno idilliaca. In questa nuova luce, la loro felicità personale assume tutte le sembianze di un privilegio di classe. Il *boulevard* li costringe a reagire politicamente. La risposta dell'uomo oscilla in direzione della sinistra liberale: si sente colpevole per la propria felicità, simile a coloro che può vedere ma con cui non può dividere i suoi sentimenti: vorrebbe, sentimentalmente, ch'essi entrassero a far parte della sua famiglia. Le simpatie della donna — in questo istante, per lo meno — vanno alla destra, al Partito dell'Ordine: noi abbiamo qualcosa che quei miserabili desiderano, dunque, faremmo meglio a *prier le maitre*, a chiamare qualcuno che abbia il potere di sbarazzarci di loro. La distanza tra i due amanti non è dunque dovuta ad una semplice interruzione della comunicazione, bensì ad una radicale opposizione quanto ad ideologia ed idee politiche. Se sul *boulevard* dovessero essere erette delle barricate — come infatti accadrà nel 1871, sette anni dopo la pubblicazione del poema e quattro anni dopo la morte di Baudelaire — i due amanti potrebbero benissimo trovarsi ai due lati opposti.

Che una coppia di innamorati debba trovarsi ad essere divisa dalle idee politiche è un motivo sufficiente di tristezza. Ma forse ci sono anche altre ragioni: non è detto che l'uomo, scrutando a fondo negli occhi dell'amata, non sia riuscito realmente, come sperava, a «leggervi il *mio* pensiero». Forse, proprio mentre afferma nobilmente la propria appartenenza a quella universale famiglia di occhi, egli condivide l'odioso desiderio di lei di respingere qualsiasi parentela con i poveri, di toglierseli dagli occhi e dalla mente. Forse egli odia la donna che ama perché i suoi occhi gli hanno mostrato quella parte di se stesso che gli ripugna affrontare. Forse la spaccatura più profonda non è quella fra il narratore e il suo amore, bensì quella che si verifica all'interno dell'uomo stesso. Se è così, essa ci dimostra come le contraddizioni che animano la strada della

città moderna trovino eco nella vita interiore dell'uomo della strada.

Baudelaire sa bene che le risposte dell'uomo e della donna, sentimentalismo liberale e crudeltà reazionaria, sono ugualmente vane. Da una parte, non esiste alcuna maniera per assimilare il povero ad una qualsiasi famiglia di benestanti; dall'altra, non esiste alcuna forma di repressione che possa sbarazzarsene a lungo — ce ne saranno sempre. Solo una radicale ricostruzione della società moderna potrebbe a stento cominciare a guarire le ferite — personali oltre che sociali — aperte dai *boulevards*. E tuttavia, troppo spesso, l'unica soluzione radicale sembra essere la distruzione: fare a pezzi i *boulevards*, spegnere le luci sfolgoranti, bandire la gente e operare una nuova colonizzazione, eliminando quelle fonti di bellezza e di gioia che la città moderna ha portato alla luce. Possiamo sperare, come lo stesso Baudelaire talvolta sperava, in un futuro in cui la gioia e la bellezza, come le luci della città, giungano ad essere patrimonio di tutti. Ma la nostra speranza è destinata ad essere soffusa della tristezza auto-ironica che permea l'atmosfera della città che Baudelaire ha descritto.

Il fango del macadam

L'altra scena moderna in archetipo della quale ci occupiamo è contenuta nel poemetto in prosa *Perdita d Aureola (Lo Spleen di Parigi, XLVI)*, scritto nel 1865, ma ritenuto inadatto alla stampa e pubblicato soltanto dopo la morte del poeta. Come *Gli occhi dei poveri*, il poemetto è ambientato nel *boulevard*: ci presenta un incontro al quale il soggetto è costretto proprio a causa del nuovo ambiente urbano, e si conclude (come il titolo suggerisce) con una perdita dell'innocenza. Qui, tuttavia, il conflitto non nasce tra una persona e un'altra, o fra persone di classi sociali diverse, ma piuttosto fra un individuo isolato e forze sociali astratte, eppure concretamente pericolose. Qui l'atmosfera, il linguaggio e il gioco delle emozioni sono imbarazzanti ed elusivi; il poeta sembra

intenzionato a lasciare sgomenti i suoi lettori, ma forse è lui stesso ad esserlo.

Perdita d'aureola si sviluppa attorno al dialogo tra un poeta e un «uomo comune» che vanno a sbattere l'uno contro l'altro in *un mauvais lieu*, un luogo sinistro o malfamato, probabilmente un bordello, con grande imbarazzo di entrambi. L'uomo comune, che ha sempre avuto un concetto elevato degli artisti, è vivamente stupito di incontrarne uno in quel luogo: «Come, voi qui, mio caro? In un bordello voi, il bevitor di quintessenza, voi, il mangiator d'ambrosia! Veramente c'è di che stupire».

Il poeta allora comincia a giustificarsi:

Mio caro, sapete quanto temo i cavalli e le carrozze. Poco fa nell'attraversare il Boulevard, in gran fretta, mentre saltellavo nel fango tra quel caos dove la morte giunge al galoppo da tutte le parti tutt'in una volta, la mia aureola è scivolata, a causa d'un brusco movimento, giù dal capo nel fango del macadam. Non ebbi coraggio di raccattarla, e mi parve meno spiacevole perder le insegne, che non farmi romper l'ossa. E poi, ho pensato, non tutto il male male vien per nuocere. Ora posso passeggiare in incognito, commetter bassezze, buttarmi alla crapula come il semplice mortale. Eccomi qua, proprio simile a voi, come vedete!

L'uomo semplice sta al gioco, un po' a disagio: «Per lo meno dovrete mettere un avviso per chi trovi quest'aureola; farla richiedere dalla polizia urbana».

No: il poeta è esultante, in quella che accetta come una nuova definizione di sé:

No, in fede mia! Sto bene qui. Mi avete riconosciuto solo voi. D'altronde la dignità mi annoia, e inoltre penso con gioia che qualche poetastro la prenderà su e se ne incapperà impudentemente. Fare la felicità del prossimo, che gioia! E specialmente d'un prossimo che mi farà ridere! Pensate a X..., o a

Z...! Eh? che bellezza!

È una pagina straordinaria: anche noi siamo inclini a sentirci come l'uomo comune, che sa che sta accadendo qualcosa, ma non riesce a capire di che cosa si tratti.

Uno dei misteri fondamentali qui è quello costituito dalla stessa aureola. Cosa ci fa, innanzitutto, sulla testa di un poeta moderno? E' lì a satireggiare e a criticare uno dei più fervidi articoli del credo di Baudelaire: la fede nella santità dell'arte. Tutta l'opera poetica e prosastica dell'artista è pervasa da una devozione quasi religiosa per l'arte. Ecco quel che Baudelaire affermava nel 1855: «L'artista non dipende che da se stesso... Non è mallevadore che di se stesso... Muore senza figli. E' stato *il suo re, il suo prete, il suo Dio*»²⁷. *Perdita d'aureola* ci dice in che modo viene meno il Dio di Baudelaire. Dobbiamo tuttavia renderci conto che questo Dio non è venerato soltanto dagli artisti, ma anche da molta «gente comune» che pone l'arte e gli artisti su un piedistallo. La *Perdita d'aureola* si verifica nel punto in cui il mondo dell'arte e il mondo comune giungono a convergere. Non si tratta di un punto esclusivamente spirituale, ma di un luogo fisico appartenente al paesaggio della città moderna. Si tratta del punto in cui la storia della modernizzazione e la storia del modernismo si fondono in un'unica storia.

Sembra che Walter Benjamin sia stato il primo a ravvisare le profonde affinità esistenti tra Baudelaire e Marx. Benché Benjamin non abbia mai approfondito le modalità di questo rapporto, i lettori che conoscono Marx noteranno la sorprendente somiglianza tra l'immagine che Baudelaire pone al centro di questo poema è una delle immagini fondamentali del *Manifesto del Partito Comunista*: «La borghesia ha spogliato della loro aureola tutte le attività che fino allora erano venerate e considerate con pio timore. Ha tramutato il medico, il giurista, il prete, il poeta, l'uomo della scienza, in salariati ai suoi stipendi»²⁸. Per il poeta e il filosofo la *desantificazione* è una delle esperienze cruciali endemiche della vita moderna, uno dei temi centrali dell'arte e del pensiero moderni. La

teoria marxista colloca quest'esperienza in un contesto storicomondano; la poesia di Baudelaire ci mostra come essa appaia dall'interno. I due uomini rispondono tuttavia a questa esperienza con comportamenti emotivi piuttosto diversi. Nel *Manifesto* il dramma della desantificazione è tragico e terribile: Marx si volge indietro, abbracciandole nella sua visione, a figure eroiche come quella dell'Edipo a Colono, di Lear nella brughiera, figure che lottano contro la furia degli elementi, nude e schernite, ma certo non soggiogate, costruendosi una nuova dignità nella disperazione. Anche *Gli occhi dei poveri* contiene il suo dramma della desantificazione, ma qui la dimensione è più intima che monumentale, i sentimenti sono più melanconici e romantici che tragici ed eroici. Eppure, *Gli occhi dei poveri* e il *Manifesto* appartengono allo stesso mondo spirituale. *Perdita d'aureola* ci pone di fronte ad uno spirito completamente diverso: qui il dramma è essenzialmente comico, il modo di esprimersi è ironico e l'ironia comica è così felice da mascherare la gravità della demistificazione che sta avendo luogo. L'epilogo baudelairiano, in cui l'aureola rotola giù dalla testa del protagonista e finisce nel fango — anziché essergli strappata con un impetuoso *grand geste*, alla maniera di Marx (e di Burke, Blake e Shakespeare) — evoca il vaudeville, la farsa grossolana, i ruzzoloni metafisici di Chaplin e Keaton.

È già rivolto verso un secolo in cui gli eroi indosseranno i panni di anti-eroi, e in cui i più solenni momenti della verità non solo verranno descritti ma verranno vissuti realmente come spettacoli di clown, numeri da music-hall o da night-club. Nella cupa commedia baudelairiana lo scenario ha lo stesso ruolo decisivo che avrà più avanti in quelle di Chaplin e Keaton.

Perdita d'aureola e *Gli occhi dei poveri* sono ambientati nello stesso tipo di nuovo *boulevard*; tuttavia, benché solo pochi passi separino fisicamente i due poemi l'uno dall'altro, spiritualmente essi scaturiscono da due mondi diversi. L'abisso che li separa è il gradino che divide il marciapiede dalla strada. Sul marciapiede, uomini di tutte le razze e di tutte le classi sociali imparano a conoscersi attraverso il confronto con gli altri, mentre stanno

seduti o passeggiano. Per strada, le persone sono costrette a dimenticare quello che sono, intente come sono a vivere le loro esistenze. La forza nuova che i *boulevards* hanno posto in essere, la forza che spazza via l'aureola del protagonista e lo costringe ad entrare in un nuovo ordine di idee, è il *traffico* moderno.

Quando Haussmann dette il via ai lavori sui *boulevards*, nessuno comprese perché egli li volesse così ampi — da un centinaio di piedi ad un centinaio di iarde da un marciapiede all'altro. Fu solo ad opera terminata che la gente cominciò a intuire che quelle strade, immensamente ampie, dritte come frecce, lunghe miglia e miglia, sarebbero state le strade ideali per un traffico pesante. Il macadam, la massicciata stradale con cui vennero pavimentati i *boulevards*, era straordinariamente liscio e offriva condizioni ideali per la trazione a cavallo. Per la prima volta, cavallerizzi e cocchieri potevano incitare i loro cavalli e correre a tutta velocità proprio nel cuore della città. Le migliorate condizioni del manto stradale non solo snellirono il traffico già esistente, ma — come le autostrade del ventesimo secolo avrebbero fatto su più vasta scala — contribuirono a generare un nuovo volume di traffico assai superiore a quello che quasi tutti, ad eccezione di Haussmann e dei suoi ingegneri, avevano previsto. Sembra che fra il 1850 e il 1870, mentre la popolazione del centro cittadino (esclusi i nuovi sobborghi di recente incorporati) aumentava di circa il 25%, passando da 1,3 milioni a 1,65 milioni, il traffico all'interno della città sia triplicato o quadruplicato. Questo aumento mise in evidenza una contraddizione proprio nel cuore della rivoluzione urbanistica operata da Haussmann e da Napoleone III. Come afferma David Pinkney nel suo autorevole studio, *Napoleone III e la ricostruzione di Parigi*, i *boulevards* che dovevano fungere da arterie del traffico «erano chiamati fin dall'inizio ad assolvere una doppia funzione: portare i flussi principali del traffico attraverso la città e fungere da grandi strade dei negozi e gli affari; ma non appena il traffico aumentò, le due opzioni dimostrarono la loro incompatibilità». La situazione era particolarmente snervante e terrificante per la stragrande maggioranza dei parigini che si spostavano a piedi. La pavimentazione in macadam, fonte di

particolare orgoglio per l'imperatore — che non si muoveva mai a piedi —, era coperta di polvere nei mesi estivi asciutti, e fangosa in quelli piovosi e nevosi. Haussmann, che discusse a lungo con Napoleone a proposito del macadam (fu una delle poche cose su cui si trovarono a discutere) e che usò dei suoi poteri d'amministratore per sabotare un progetto imperiale volto a ricoprire con esso l'intera città, affermò che questa superficie esigeva che i parigini «tenessero una carrozza o camminassero sui trampoli»²⁹. Di conseguenza la vita dei *boulevards*, più sfolgorante ed eccitante di quanto la vita urbana non fosse mai stata, era diventata anche più pericolosa e terrificante per la moltitudine degli uomini e delle donne che si spostavano a piedi.

Questo è, dunque, il *milieu* in cui si svolge l'archetipica scena moderna di Baudelaire: «...attraversavo il *Boulevard*, in gran fretta, mentre saltellavo nel fango tra quel caos dove la morte giunge al galoppo da tutte le parti tutto in una volta». L'archetipo dell'uomo moderno, così come ci appare qui, è un pedone piombato nel vortice del moderno traffico cittadino, un uomo solo in lotta contro un agglomerato pesante, veloce e letale di massa ed energia. Il traffico delle strade e dei *boulevards* è all'alba della sua storia: non conosce vincoli spaziali né temporali, si riversa in ogni spazio urbano, impone il proprio ritmo all'esistenza di ognuno, e trasforma l'intero paesaggio moderno in un «caos». Il caos, in questo caso, non è provocato da chi si muove, dai singoli passanti o conducenti, ciascuno dei quali può essere alla ricerca del percorso più adatto alle proprie esigenze, ma dalla loro interazione, dalla totalità dei loro movimenti in uno spazio comune. Ciò rende il *boulevard* un simbolo perfetto delle contraddizioni interne del capitalismo: razionalità di ogni singola unità capitalistica, che conduce ad una anarchica irrazionalità nel sistema sociale che riunisce tutte queste unità³⁰.

Il moderno uomo della strada, scaraventato in questo vortice, è costretto nuovamente a far appello alle proprie risorse — e spesso a risorse che non sospettava neppure di possedere — obbligato com'è a fare sforzi disperati per sopravvivere. Per poter attraversare quel caos semovente, egli deve adattarsi ai suoi

movimenti e sincronizzarsi con essi, deve imparare non soltanto a conformarsi al suo passo, ma ad essere sempre almeno un passo avanti. Deve diventare esperto in *soubresauts* e in *mouvements brusques*, in torsioni e in mutamenti di direzione improvvisi, repentini e irregolari — e non solo delle gambe e del corpo, ma anche della mente e della sensibilità.

Baudelaire ci mostra come la moderna vita cittadina imponga ad ognuno questi nuovi movimenti, ma ci mostra anche come, nel far ciò, metta in atto nuove forme di libertà. Un uomo che sa come muoversi nel traffico attorno o in mezzo ad esso, può andare dove vuole, può percorrere uno qualsiasi di quegli interminabili corridoi urbani in cui lo stesso traffico è libero di scorrere. Questa mobilità schiude alle masse urbane una profusione di nuove esperienze e attività.

I moralisti e gli eruditi sono soliti condannare queste attività popolari urbane in quanto meschine, volgari, sordide e prive di qualsiasi valore sociale o spirituale. Tuttavia, quando lascia cadere la propria aureola e comincia a muoversi, il poeta di Baudelaire compie una grande scoperta. Scopre, con sua grande meraviglia, che l'aura di artistica purezza e santità è puramente incidentale, non essenziale per l'arte, e che la poesia può fiorire altrettanto bene, e forse anche meglio, dall'altra parte del *boulevard*, in luoghi sordidi, «non poetici» come il *mauvais lieu* in cui è nato questo stesso poema. Uno dei paradossi della modernità, come la interpreta Baudelaire in questo poemetto, è costituito dal fatto che il suo poeta diventerà più profondamente e autenticamente poetico divenendo più simile ad un uomo comune. Lanciandosi nel caos movimentato della vita quotidiana del mondo moderno — quella vita di cui il traffico è il simbolo principale — egli se ne può impadronire e trasferirla nella sua arte. Il «poetastro» in un mondo come questo, è il poeta che spera di mantenere intatta la sua purezza tenendosi alla larga dalle strade, al riparo dai rischi del traffico. Baudelaire aspira ad opere d'arte che nascano in mezzo al traffico, che scaturiscano dalla sua anarchica energia, dall'incessante pericolo e terrore del trovarsi lì, dal precario orgoglio e dalla contentezza dell'uomo che è sopravvissuto finora.

Di conseguenza, *Perdita d'aureola* risulta essere alla fine la dichiarazione di un bilancio in attivo, una riconsacrazione delle energie del poeta ad un nuovo tipo di arte. I suoi *mouvements brusques*, quei balzi improvvisi e quelle repentine deviazioni così importanti per la sopravvivenza quotidiana sulle strade cittadine, si rivelano alla fine altrettante fonti di energia creativa. Nel secolo successivo, questi movimenti diventeranno i gesti paradigmatici dell'arte e del pensiero modernista³¹.

Varie ironie proliferano da questa scena moderna originaria, palesandosi nelle sfumature del linguaggio baudelairiano. Si prenda, ad esempio, una frase come *la fange du macadam*, «il fango del macadam». *La fange*, in francese, non vuol dire soltanto letteralmente fango; ha anche un significato figurato che sta ad indicare la mota, il sudiciume, la bassezza, la corruzione, la degradazione, tutto quanto vi è di più sporco e schifoso. Nel classico modo di esprimersi poetico e retorico, esiste un modo «aulico» per descrivere qualcosa di «infimo», che, in quanto tale, implica tutta una gerarchia cosmica, una struttura di norme e di valori non solo estetici, ma metafisici, etici, politici. *La fange* potrebbe essere il *nadir* di un universo morale il cui vertice è rappresentato da *l'auréole*. L'ironia, in questo caso, risiede nel fatto che l'aureola del poeta, finché può cadere ne «*la fange*», non potrà mai essere completamente perduta, perché, finché tale immagine avrà ancora il suo significato e la sua efficacia — significato ed efficacia che chiaramente ha per Baudelaire — vorrà dire che il vecchio universo gerarchico è ancora presente sullo stesso piano del mondo moderno. Si tratta tuttavia di una presenza precaria; il significato del macadam è altrettanto radicalmente distruttivo nei confronti de *la fange* che in quelli de *l'auréole*: esso travolge l'aulico e l'infimo, allo stesso modo.

Guardiamo dunque più da vicino questo macadam: si apprenderà che la parola non è di origine francese. Essa deriva infatti dal nome di John McAdam di Glasgow, inventore nel diciottesimo secolo del nuovo materiale da pavimentazione stradale. Forse è stata la prima parola di quel linguaggio cui i francesi del ventesimo secolo hanno satiricamente dato il nome di

Franglais: forse è stato proprio il macadam ad aprire il cammino a parole quali *parking, shopping, weekend, drugstore, mobile-home* ecc. Questo linguaggio è così vitale e irresistibile proprio perché è il linguaggio internazionale della modernizzazione. Le nuove parole che lo compongono sono i potenti veicoli dei nuovi modi di vivere e di muoversi. I nuovi termini possono suonare stridenti e dissonanti, ma opporsi ad essi sarebbe altrettanto vano che opporsi all'impeto stesso della modernizzazione. E' vero che molte nazioni e molte classi dominanti si sentono minacciate — e con ragione — dal flusso di nuove parole e cose provenienti da altre sponde³². Una meravigliosa parola russa di matrice paranoide esprime appieno questo timore: *infiltrazya*. Dobbiamo osservare, tuttavia, che dai tempi di Baudelaire ai nostri giorni i popoli non hanno fatto altro — dopo un'ondata o almeno una parvenza di resistenza — che accettare le novità, creando neologismi che vi si confacessero, nella speranza di cancellare le imbarazzanti memorie del sottosviluppo. (Così l'Académie Française, dopo essersi rifiutata per tutti gli anni Sessanta di far entrare *il parking meter* nella lingua francese, negli anni Settanta ha coniato e rapidamente canonizzato le *percmétré*).

Baudelaire sapeva bene come scrivere nel francese classico più puro ed elegante, ma, in questo caso, con *Perdita d'aureola*, si proietta nel nuovo linguaggio emergente, per rendere artistiche le dissonanze e le incongruità che pervadono — e, paradossalmente, uniscono — l'intero mondo moderno. «All'antica sufficienza e all'antico isolamento», afferma il *Manifesto*, la moderna società borghese sostituisce «uno scambio universale, un'interdipendenza universale fra le nazioni. E come per la produzione materiale, così per quella intellettuale. I prodotti intellettuali delle singole nazioni divengono» — si noti quest'immagine, paradossale in un mondo borghese — «bene comune». «L'unilateralità e la ristrettezza nazionali», prosegue Marx, «diventano sempre più impossibili, e dalle molte letterature nazionali e locali si forma una letteratura mondiale». Il fango del macadam si rivelerà alla fine una delle fondamenta su cui sorgerà la nuova letteratura mondiale del ventesimo secolo³³.

Altre ironie scaturiscono da questa scena originaria. L'aureola

che rotola nel fango del macadam viene messa, sì, in pericolo, ma non distrutta; anzi, per la verità, viene trascinata via e assorbita dal flusso generale del traffico. Una delle caratteristiche salienti dell'economia che si basa sul commercio, spiega Marx, è la continua metamorfosi dei suoi valori di mercato. In questa economia, una cosa è valida soltanto se rende, e nessuna possibilità umana viene mai del tutto esclusa dai libri; la cultura diventa un enorme magazzino in cui ogni cosa viene tenuta disponibile per l'eventualità che un giorno, in qualche luogo, si possa riuscire a venderla. Di conseguenza, l'aureola che il poeta moderno si lascia scivolare (o si toglie) di dosso perché oramai obsoleta, può, in virtù della sua reale obsolescenza, subire una metamorfosi e trasformarsi in un'icona, un oggetto di nostalgica venerazione da parte di coloro che, come i «poetastri» X e Z, stanno tentando di sfuggire alla modernità. Ma, ahimè, l'artista — o il pensatore o il politico — contrario alla modernità, si ritrova sulle stesse strade, nello stesso fango dell'artista — o del pensatore o del politico — modernista. Questo ambiente moderno funge da ancora di salvezza, sia fisica che spirituale — da fonte primaria di materiale ed energia — per entrambi.

La differenza fra il modernista e l'antimodernista, per quel che li riguarda, è che il modernista si sente a suo agio in quest'ambiente, mentre l'anti-moderno cerca disperatamente una via d'uscita. Per quel che riguarda il traffico, invece, tra loro non c'è alcuna differenza: essi costituiscono entrambi e allo stesso modo un impedimento ed un pericolo per i cavalli e i veicoli, dei quali intralciano il cammino e ostacolano il libero movimento. E allora, non importa con quanta forza l'anti-modernista si tenga avvinghiato alla sua aura di purezza spirituale, poiché è destinato a perderla, presto o tardi, più presto che tardi, per la stessa ragione per cui l'ha persa il modernista: sarà costretto ad abbandonare il suo equilibrio, la sua moderazione e il suo decoro e ad apprendere l'arte dei movimenti bruschi, se vuole sopravvivere. Una volta di più, per quanto possano pensare di essere agli antipodi, nel fango del macadam, dal punto di vista di un traffico in continuo scorrimento, il modernista e l'anti-modernista sono un sol uomo.

Le ironie generano altre ironie. Il poeta di Baudelaire si slancia ad affrontare il «caos» del traffico, sforzandosi non solo di sopravvivere, ma anche di riaffermare la propria dignità al centro di esso. Tuttavia il suo modo d'agire sembra estremamente frustrante, poiché non fa che aggiungere un'altra variabile imprevedibile ad una totalità già instabile. I cavalli e i loro cavalieri, i veicoli e i loro conducenti già tentano di superarsi l'uno con l'altro, sforzandosi nello stesso tempo di evitare di cozzare l'uno contro l'altro, ma se, in mezzo a questo parapiglia, sono costretti anche a schivare i pedoni che possono piombare in strada da un momento all'altro, i loro movimenti si faranno ancora più incerti e, di conseguenza, più pericolosi che mai. Così, lottando contro quel caotico turbinio, l'individuo non fa che aggravare il caos.

E' questa stessa formulazione a suggerire una via che potrebbe condurre ad un superamento dell'ironia baudelairiana e al di fuori di quello stesso caos di movimento. Che dire, ad esempio, se moltitudini di uomini e donne, terrorizzati dal traffico moderno, potessero imparare ad affrontarlo *insieme*? Ciò avverrà soltanto sei anni dopo *Perdita d'aureola* (e tre anni dopo la morte di Baudelaire), nei giorni della Comune di Parigi, nel 1871, e di nuovo a Pietroburgo nel 1905 e nel 1917, a Berlino nel 1918, a Barcellona nel 1936, a Budapest nel 1956, di nuovo a Parigi nel 1968, e in dozzine di città sparse per il mondo, dai tempi di Baudelaire sino ai giorni nostri — il *boulevard* verrà repentinamente trasformato nel teatro di una nuova scena moderna originaria. Non si tratterà del tipo di scena cui a Napoleone o ad Haussmann sarebbe piaciuto assistere, ma di una scena che la loro stessa forma di urbanizzazione avrà nondimeno contribuito ad allestire.

Rileggendo vecchie storie, memorie e racconti o guardando le vecchie foto o i vecchi cinegiornali, o rimestando fra i ricordi ormai sbiaditi del 1968, vedremo intere categorie e masse marciare unite per strada. Potremmo anche distinguere due fasi nella loro attività. Sulle prime la gente si ferma a capovolgere le vetture che si trovano sul suo cammino, e a liberare i cavalli, prendendosi così la propria vendetta sul traffico, scomponendolo nei suoi elementi inerti originali. Poi, procede ad incorporare i rottami che ha creato nella

costruzione delle barricate, ricomponendo gli elementi inanimati isolati in forme artistiche e politiche nuove e vitali. Per uno splendido momento, la moltitudine delle solitudini che costituisce la città moderna si unisce a formare una nuova unità, un popolo. «Le strade appartengono al popolo»: il popolo si impadronisce del controllo dell'elemento fondamentale della città e lo fa proprio. Per un breve periodo il modernismo caotico, fatto di movimenti bruschi solitari, cede il passo al modernismo ordinato del movimento di massa. Quell'«eroismo della vita moderna» che Baudelaire desiderava ardentemente vedere nascerà in strada, dalla sua scena originaria. Baudelaire non si aspetta che questo nuovo tipo di vita (o qualsiasi altro) duri a lungo, ma esso nascerà tante e tante volte ancora dalle contraddizioni interne della strada. Può erompere nella nostra vita in qualsiasi momento, spesso quando meno ce lo aspettiamo. Questa possibilità è un raggio vitale di speranza nella mente dell'uomo che corre nel fango del macadam, in mezzo al «caos».

Il ventesimo secolo: l'aureola e l'autostrada

Per molti aspetti, il modernismo delle scene moderne originarie di Baudelaire è straordinariamente fresco e contemporaneo. Per altri versi la sua strada e il suo spirito sembrano arcaici fino quasi ad essere stravaganti. Ciò avviene non perché la nostra epoca abbia risolto quei conflitti che costituiscono la vita e l'energia di *Lo Spleen di Parigi* — conflitti sociali ed ideologici, conflitti di sentimenti fra amanti, conflitti fra l'individuo e le forze sociali, conflitti spirituali all'interno dell'individuo — ma piuttosto perché la nostra epoca ha escogitato nuovi modi per mascherare e mistificare il conflitto. Una delle grandi differenze tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo risiede nel fatto che il nostro secolo ha creato una fitta rete di nuove aureole atte a sostituire quelle di cui il secolo di Marx e Baudelaire ci aveva spogliato.

In nessun luogo questo sviluppo è così evidente come nello

spazio urbano. Considerando i complessi spaziali urbani più avveniristici che possiamo immaginare — tutti quelli che sono stati sviluppati, per intenderci, dalla fine della Seconda guerra mondiale, compresi tutti i nostri quartieri urbani più nuovi e le nuove città — troveremmo difficile immaginare gli originari incontri baudelairiani ambientati in questo scenario. E non a caso: infatti, per la maggior parte del nostro secolo, gli spazi urbani sono stati progettati e organizzati in modo da garantire che non si verificassero collisioni e confronti. Il segno distintivo dell'urbanistica del diciannovesimo secolo è stato il *boulevard*, un mezzo per mettere insieme forze materiali ed umane esplosive; il segno caratteristico dell'urbanistica del ventesimo secolo è l'autostrada, un mezzo per tenerle separate. Possiamo osservare una strana dialettica qui, in cui una forma di modernismo si infonde energia e si esaurisce al tempo stesso, nel tentativo di distruggere l'altra, e tutto in nome del modernismo.

Ciò che rende l'architettura modernista del ventesimo secolo particolarmente interessante ai nostri occhi, in questa sede, è il principio squisitamente baudelairiano da cui essa prende l'avvio — un principio che essa ben presto farà del suo meglio per celare. Pensiamo a Le Corbusier, con ogni probabilità il più grande architetto del ventesimo secolo e sicuramente il più influente, e al suo *L'Urbanisme*, grande manifesto modernista del 1924. Nella Prefazione egli evoca l'esperienza concreta dalla quale, stando a quanto ci racconta, è scaturita la sua grande visione ³⁴. Non dobbiamo prenderlo alla lettera, ma piuttosto interpretare il suo racconto come una moderna parabola, simile nella forma a quella di Baudelaire. Ha inizio su un *boulevard* — più specificamente gli Champs Élysées — in una limpida e tiepida sera novembrina del 1924. Era uscito per fare una pacifica passeggiata alla luce del crepuscolo, per poi ritrovarsi a dover abbandonare la strada a causa del traffico. Siamo a mezzo secolo di distanza da Baudelaire e l'automobile ha invaso prepotentemente i *boulevards*: «Era come se il mondo fosse d'improvviso impazzito».

Di momento in momento, sentiva, «la furia del traffico aumentava. Ogni giorno incrementava la sua agitazione». (Qui la cornice temporale e l'intensità drammatica vengono in qualche

modo infrante). Le Corbusier si sentiva vulnerabile e minacciato, nel modo più diretto: «Lasciare la nostra casa significava che, una volta che avessimo varcato la porta, correvamo il pericolo di venire uccisi dalle macchine di passaggio». Sconvolto e disorientato, contrappone alla strada (e alla città) della sua maturità, quella della sua gioventù anteriore alla Grande Guerra: «Torno col pensiero a vent'anni fa, alla mia giovinezza di studente: *allora la strada era nostra*; vi cantavamo, vi discutevamo, mentre il bus a cavalli passava adagio» (il corsivo è mio). Sta esprimendo una tristezza e un'amarezza lamentevole antiche quanto la cultura stessa, e uno dei temi eterni della poesia *Où sont les neiges d'antan?* Ove è finito quel luccichio illusorio? I suoi sentimenti nei confronti delle peculiarità dello spazio urbano e del tempo storico rendono, peraltro, fresca e originale la sua visione nostalgica. «Allora la strada era nostra». Il rapporto tra i giovani studenti e la strada era il loro rapporto con il mondo: la strada era — o per lo meno sembrava che fosse — aperta a loro e ai loro amici perché potessero recarsi ovunque desideravano, ad un'andatura che poteva conciliare la discussione e il canto: uomini, animali e veicoli riuscivano a coesistere pacificamente in questa sorta di Eden urbano; le immense fughe di alberi di Haussmann si stendevano dinanzi a loro, conducendo all'Arco di Trionfo. Ma ora l'idillio è finito, le strade appartengono al traffico, e quella visione deve scomparire dalla sua vita.

Come può sopravvivere lo spirito a questo cambiamento? Baudelaire ci ha additato una via: trasformare i *mouvements brusques* e i *soubresauts* della moderna vita cittadina nei gesti paradigmatici di una nuova arte che può unire gli uomini moderni. Sull'orlo dell'abisso dell'immaginazione baudelairiana intravediamo un altro potenziale modernismo: la protesta rivoluzionaria che trasforma una moltitudine di solitudini urbane in un popolo, che recupera la strada cittadina alla vita umana. Le Corbusier proporrà una terza strategia che condurrà ad un terzo tipo di modernismo, estremamente efficace. Dopo essersi aperto un varco nel traffico, ed essere sopravvissuto a stento, compie un salto rischiosissimo e si identifica totalmente con le forze che prima lo

opprimevano: «In quel 1° ottobre del 1924, mi trovai ad assistere alla titanica rinascita [*renais-sance*] di un nuovo fenomeno... il traffico. Macchine, macchine, veloci, veloci! Uno è preso, riempito dall'entusiasmo, dalla gioia... la gioia del potere. Il semplice e puro piacere del trovarsi al centro del potere, della forza. Vi si prende parte. Si partecipa a questa società proprio nel momento della sua nascita. Si ha fiducia in questa nuova società, che va a trovare una splendida espressione del suo potere. Ci si crede». Questo salto orwelliano di fede è così veloce e così impressionante (proprio come il traffico) che Le Corbusier sembra rendersi conto a stento di averlo compiuto. Un attimo prima è il solito uomo baudelairiano per la strada, che rifugge dal traffico e lo combatte; un attimo dopo il suo punto di vista è mutato radicalmente, sicché ora egli vive, si muove e parla da *dentro* il traffico. Un istante prima parla di sé, della sua vita e della sua esperienza — «Torno col pensiero a vent'anni fa... la strada era nostra» —; l'istante successivo il tono personale scompare completamente, dissolto in un profluvio di processi storico-mondani e il nuovo soggetto è l'astratto e impersonale *on*, «si», che trae la linfa vitale dalla forza del mondo nuovo. Ora, invece di sentirsi minacciato da questa potenza, egli può muoversi liberamente in mezzo ad essa, esserne un sostenitore, e costituire una parte di essa. Invece dei *mouvements brusques* e dei *soubresauts* che Baudelaire considerava la quintessenza della moderna vita quotidiana, l'uomo moderno di Le Corbusier compirà il *grand geste* che renderà superfluo qualsiasi gesto successivo, un unico balzo gigantesco, che sarà l'ultimo. L'uomo della strada si incorporerà nella nuova potenza diventando l'uomo dell'automobile.

La prospettiva del nuovo uomo in automobile genererà i paradigmi della pianificazione e della progettazione urbana del ventesimo secolo. L'uomo nuovo, afferma Le Corbusier, esige «un tipo nuovo di strada» che sarà «una macchina per il traffico» o, per variare la metafora di base, «una fabbrica chiamata a produrre traffico». Una strada realmente moderna deve essere «attrezzata proprio come una fabbrica»³⁵. In questa strada, come in un moderno stabilimento, il modello più valido è quello più

completamente automatizzato: niente folla, tranne le persone che fanno funzionare le macchine; nessun pedone non corazzato e non meccanizzato a rallentare il traffico. «Caffè e luoghi di svago non saranno più i funghi che divorano i selciati di Parigi»³⁶. Nella città del futuro, il macadam apparterrà esclusivamente al traffico.

Dal magico momento di Le Corbusier agli Champs Elysées, è nata l'immagine di un nuovo mondo: un mondo pienamente integrato di grattacieli in ascesa circondati da vaste distese d'erba e da spazi aperti — «il grattacielo nel parco» — collegati da autostrade sopraelevate, serviti da garages sotterranei e gallerie per lo shopping. Quest'immagine aveva un chiaro obiettivo politico, dichiarato nelle ultime parole di *Vers une architecture*: «Architettura o rivoluzione. La rivoluzione può essere evitata».

All'epoca, le connessioni politiche non vennero afferrate appieno — non è chiaro neppure se lo stesso Le Corbusier le abbia afferrate appieno — ma noi oggi dovremmo essere in grado di comprenderle. *Tesi*, una tesi sostenuta dalla popolazione urbana a partire dal 1789, per tutto il diciannovesimo secolo e durante i grandi sollevamenti rivoluzionari della fine della Prima guerra mondiale: le strade appartengono alla gente. *Antitesi* (ed ecco il grande contributo di Le Corbusier): niente strade, niente Popolo. Nella strada cittadina del dopo-Haussmann, le fondamentali contraddizioni psichiche e sociali della vita moderna sono confluite in un unico punto, minacciando continuamente di esplodere. Ma se questa strada avesse potuto essere eliminata con un semplice gesto — Le Corbusier lo disse molto chiaramente nel 1929: «Dobbiamo uccidere la strada»³⁷ — allora forse quelle contraddizioni non sarebbero mai giunte necessariamente a maturazione. Di conseguenza l'architettura e l'urbanistica moderna hanno creato una versione modernizzata di pastorale: un mondo spazialmente e socialmente segmentato — qui la gente, là il traffico; qui il lavoro, là le abitazioni; qui i ricchi, là i poveri, con barriere d'erba e calcestruzzo nel mezzo, in cui le aureole potessero cominciare nuovamente a crescere attorno alla testa della gente³⁸.

Questa forma di modernismo ha lasciato segni profondi sulla vita di tutti noi. Lo sviluppo urbano degli ultimi quaranta anni, nei

paesi capitalisti come in quelli socialisti, ha sistematicamente attaccato, e spesso felicemente eliminato, il «caos» della vita urbana del diciannovesimo secolo. Nel nuovo ambiente urbano — da Lefrak City a Century City, dalla Peachtree Plaza di Atlanta al Renaissance Center di Detroit — la vecchia strada moderna, con la sua miscela volatile di gente e di traffico, aziende ed abitazioni, ricchi e poveri, è stata smistata e suddivisa in compartimenti stagni, con ingressi ed uscite strettamente controllati, carico e scarico dietro le quinte, aree di parcheggio e garages sotterranei come unica mediazione.

Tutti questi spazi, e tutta la gente che li riempie, sono assai più ordinati e protetti di quanto potesse essere qualsiasi luogo o qualsiasi abitante della città di Baudelaire. Quelle forze anarchiche ed esplosive che un tempo la modernizzazione aveva unito, le ha disgiunte una nuova ondata di modernizzazione, sostenuta dall'ideologia di un modernismo in via di sviluppo. New York è oggi una delle poche città americane in cui possano ancora aver luogo le scene originarie di Baudelaire, ma queste vecchie città, o segmenti di città, sono sottoposte a pressioni assai più minacciose di quelle che le attanagliavano ai tempi di Baudelaire. Sono economicamente e politicamente condannate come obsolete, tormentate da sventure croniche, indebolite dal disinvestimento, tagliate fuori dalle opportunità di crescita, e perdono sempre più terreno nella competizione con zone considerate più «moderne». La tragica ironia dell'urbanizzazione modernista sta proprio nel fatto che il suo trionfo ha contribuito a distruggere quella stessa vita urbana che essa sperava di creare³⁹.

Analogamente, anche se in un modo più curioso rispetto a questo appiattimento del paesaggio urbano, il ventesimo secolo ha prodotto un deprimente appiattimento del pensiero sociale. Il serio ponderare sulla vita moderna si è focalizzato su due sterili antitesi, che possono essere definite, come ho suggerito all'inizio, «modernolatria» e «disperazione culturale». Per i modernolatri, da Marinetti a Majakovskij e da Le Corbusier a Buckminster Fuller e ai più recenti Marshall McLuhan e Herman Kahn, tutte le dissonanze personali e sociali della vita moderna possono essere risolte con i

mezzi tecnologici e amministrativi: i mezzi sono tutti a portata di mano, e le uniche cose indispensabili sono i leaders con la volontà di usarli. Agli utopisti della disperazione culturale, da T.E. Hulme e Ezra Pound e Eliot e Ortega, su fino a Ellul e Foucault, alla Arendt e a Marcuse, tutta la vita moderna appare uniformemente vuota, sterile, piatta «a una dimensione» priva di possibilità umane: qualsiasi cosa che appaia o venga percepita come libertà o bellezza è, in realtà, soltanto la copertura di un asservimento e un orrore ancor più profondi. Dobbiamo osservare, prima di tutto, che entrambe queste forme di pensiero trascendono le divisioni politiche tra destra e sinistra e, in secondo luogo, che molte persone, in momenti diversi della loro vita, si sono aggrappate all'uno o all'altro di questi poli, e che alcune hanno persino tentato di aggrapparsi ad ambedue contemporaneamente. Possiamo riscontrare entrambe queste polarità in Baudelaire, che, a dire il vero (come ho suggerito nel secondo paragrafo), potrebbe rivendicare la paternità di entrambe. In Baudelaire, tuttavia, possiamo trovare anche qualcosa che manca alla maggior parte dei suoi successori: la volontà di lottare fino allo stremo delle proprie forze contro le complessità e le contraddizioni della vita moderna, per trovare e rigenerare se stessi in mezzo all'angoscia e alla bellezza del suo «caos».

È un curioso paradosso che sia nella teoria che nella pratica, si sia continuato ad operare la mistificazione della vita moderna e la distruzione di alcune delle sue più eccitanti possibilità, in nome di quello stesso modernismo progressista. E tuttavia, a dispetto di qualsiasi cosa, il vecchio «caos» ha mantenuto — o forse ha rinnovato — il suo ascendente su una gran quantità di noi. L'urbanizzazione degli ultimi due decenni non ha fatto altro che concettualizzare e consolidare questo ascendente. Jane Jacob ha scritto il libro profetico di questa nuova urbanizzazione, *The Death and Life of Great American Cities*, pubblicato nel 1961. La Jacobs sosteneva in maniera brillante, in primo luogo, che gli spazi urbani creati dal modernismo erano fisicamente puliti e ordinati, ma socialmente e spiritualmente defunti; in secondo luogo, che erano solo le vestigia della congestione, dello schiamazzo e della

dissonanza generale del diciannovesimo secolo a tenere in vita la vita urbana contemporanea; terzo, che il vecchio «caos» urbano era in realtà un ordine umano meravigliosamente ricco e complesso, non avvertito dal modernismo solo perché i suoi paradigmi d'ordine erano meccanici, riduttivi e superficiali, e infine che quel che ancora passava per modernismo negli anni Sessanta, poteva risultare alla fine evanescente e già obsoleto⁴⁰. Negli ultimi due decenni questa prospettiva ha raccolto un assenso generale ed entusiastico e masse di americani hanno collaborato attivamente per salvare i loro quartieri e le loro città dalle devastazioni della modernizzazione motorizzata. Ogni movimento volto a bloccare la costruzione di un'autostrada è un movimento volto ad offrire al vecchio «caos» nuove prospettive di vita. Malgrado gli sporadici successi a livello locale, però, nessuno ha avuto la capacità di demolire il potere congiunto dell'aureola e dell'autostrada. Tuttavia, un numero sufficiente di persone ha avuto passione ed entusiasmo sufficienti a creare una forte risacca, a dare alla vita cittadina, per quanto possibile, una nuova tensione, un nuovo eccitamento e una nuova intensità. E ci sono segni che ciò possa durare più a lungo di quanto chiunque — anche coloro che l'amarono di più — prevedesse. Tra i timori e le ansietà prodotti dalla crisi energetica contemporanea, la pastorale motorizzata sembra sul punto di essere annientata. In questa situazione, il caos delle nostre città moderne del diciannovesimo secolo sembra più ordinato e più attuale ogni giorno che passa. Di conseguenza, il modernismo di Baudelaire, che ho descritto in questo capitolo, può rivelarsi alla fine ancor più importante per la nostra epoca che per la sua: gli uomini e le donne delle città di oggi possono essere coloro ai quali egli era realmente, per usare la sua immagine, *épousé*.

Tutto ciò sta ad indicare che il modernismo contiene contraddizioni e dialettiche interne proprie; che alcune forme del pensiero e della visione modernista possono congelarsi in ortodossie dogmatiche e diventare arcaiche; che altre forme di modernismo possono restare occulte per generazioni senza mai cadere in disuso, e che le ferite psichiche e sociali più profonde

della modernità forse si sono chiuse più e più volte, senza essere mai guarite veramente. L'aspirazione contemporanea ad una città che sia palesemente problematica ma intensamente viva altro non è che il desiderio di riaprire ferite antiche, eppure tipicamente moderne. Altro non è che l'aspirazione a convivere apertamente con il carattere lacerato e indomito delle nostre vite, a trarre energia dai nostri conflitti interiori, ovunque essi possano condurci alla fine. Se dal modernismo abbiamo imparato a collocare aureole attorno ai nostri spazi e a noi stessi, v'è però un altro modernismo — uno dei più antichi, ma anche, ora possiamo rendercene conto, uno dei più nuovi — dal quale possiamo imparare a perdere le nostre aureole e a ritrovare noi stessi.

Note al capitolo terzo

1 Citato da M. Ruff in Ch. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, 36-37. La citazione è tratta da un articolo di Verlaine apparso sulla rivista «L'Art». Tutti i testi francesi citati in questo capitolo sono tratti dall'edizione Ruff.

2 Citato da E. Starkie, *Baudelaire*, New York, New Directions, 1958, pp. 530-531. La citazione è tratta da una parafrasi apparsa sul quotidiano parigino «L'E-tandard», il 4 settembre 1867.

3 Nello stesso decennio Marx si lamentava, in termini sorprendentemente simili a quelli di Baudelaire, delle fissazioni classiche e antiquarie della politica della sinistra. Cfr. *Il 18 brumaio di Luigi Bouaparte*, in *Opere scelte*, trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1966, pp. 487-488: «La tradizione di tutte le generazioni scomparse pesa come un incubo sul cervello dei viventi e proprio quando sembra ch'essi lavorino a trasformare se stessi e le cose, a creare ciò che non è mai esistito, proprio in tali epoche di crisi rivoluzionaria essi evocano con angoscia gli spiriti del passato per prenderli al loro servizio; ne prendono a prestito i nomi, le parole d'ordine per la battaglia, i costumi, per rappresentare sotto questo vecchio e venerabile travestimento e con queste prese a prestito la nuova scena della storia. Così Lutero si travesti da apostolo Paolo; la rivoluzione del 1789-1814 indossò successivamente i panni della Repubblica romana e dell'Impero romano; e la rivoluzione del 1848 non seppe fare di meglio che la parodia, ora del 1789, ora della tradizione rivoluzionaria del 1793-1795. Così il principiante che ha imparato una lingua nuova la ritraduce continuamente nella sua lingua materna, ma non riesce a possederne lo spirito e ad esprimersi liberamente se non quando si muove in essa senza

reminiscenze, e dimenticando in essa la propria lingua d'origine».

4 *Il pittore della vita moderna*, in Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di G. Ra-boni, Milano, Mondadori, 1981⁴, p. 244.

5 P. Hulten, *Modernolatry*, Stockholm, Modena, Musset, 1966; F. Stern, *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1961.

6 *Ai borghesi*, prefazione al *Salon del 1846*, in Ch. Baudelaire, *Poesia e prose*, cit., pp. 683-685. [In questa edizione sono contenute soltanto le critiche di Baudelaire relative ai *Salons* del 1846 e del 1859, N.d.T.J].

7 Questo stereotipo viene riproposto all'infinito, anche se in maniera acritica, da G. Grana, in *Bohemian versus Bourgeois*, New York, Basic Books, 1963, pp. 90-124. Una trattazione più equilibrata e complessa su Baudelaire, la borghesia e la modernità è quella offerta da P. Gay in *Art and Act*, New York, Harper & Row, 1976, in particolare alle pp. 88-92. Si veda anche M. Calinescu, *Faces of Modernity*, Bloom-ington (Ind.), Indiana University Press, 1977, pp. 46-58, 86 e *passim*.

8 La fede di Baudelaire nella sensibilità borghese nei confronti dell'arte moderna, scaturisce dalla sua familiarità con i Saint-Simoniani. Sembra che sia stato questo movimento, di cui ho trattato brevemente nel capitolo sul Faust, a generare il concetto moderno di avanguardia negli anni intorno al 1820. Gli storici pongono l'accento su *De l'organization sociale* di Saint-Simon e sul *Dialogo tra un artista, uno scienziato e un industriale* del suo discepolo Olindo Rodriguez, scritti entrambi nel 1825. Si veda D.D. Egbert, *The Idea of «Avant-garde» in Art and Politics*, in «American Historical Review», 75 (1967), pp. 339-366; si veda inoltre M. Calinescu, *Faces of Modernity*, cit., pp. 101-108 e la sua ampia storia ed analisi del concetto di avanguardia, alle pp. 95-148.

9 *Il pittore della vita moderna*, cit., p. 942. Un'interessante critica a questo saggio, sicuramente più comprensiva della mia, si può trovare in P. De Man, *Storia letteraria e modernità letteraria*, in *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, trad. it., Napoli, Liguori, 1975. Per la prospettiva critica analoga a quella presentata qui, si veda anche H. Lefebvre, *Introduction à la*

modernité, Paris, Gallimard, 1962, cap. VII.

10 *Il pittore della vita moderna*, cit., p. 942.

11 La visione pili chiara circa le idee politiche di Baudelaire in questo periodo è quella contenuta in T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in Trance. 1848-1851*, New York, New York Graphic Society, 1973, in particolare alle pp. 141-177. Si veda anche R. Klein, *Some Notes on Baudelaire and Revolution*, in «Yale French Studies», 39 (1967), pp. 85-97.

12 *Dell'idea moderna di progresso applicata alle Belle Arti*, in Ch. Baudelaire, pp. 782-783. Il saggio costituisce la prima parte di una lunga dissertazione critica sulla Esposizione Universale di Parigi del 1855.

13 *Ibidem*, pp. 783-784.

14 *Il pubblico moderno e la fotografia: Salon del 1859*, II, in Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, cit., pp. 812-817.

15 *Dell'idea moderna di progresso applicata alle Belle Arti*, cit., pp. 782-784.

16 Cfr. *Dell'eroismo della vita moderna*, cit., in *Salon del 1846*, XVIII: si utilizza qui la traduzione di A. Guglielmi ed E. Raimondi, per Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1931, p. 122.

17 Si vedano i commenti di Baudelaire sull'abito grigio o nero che è diventato la tenuta consueta dell'uomo moderno, nel saggio *Dell'eroismo della vita moderna*; quegli abiti esprimono «non solo la loro bellezza politica, clic è l'espressione dell'uguaglianza universale, ma anche la loro bellezza poetica, che è l'espressione dell'anima pubblica». Questa maniera d'abbigliarsi, di recente affermatasi, «è il vestito necessario alla nostra epoca sofferente, che porta fin sulle spalle nere e magre il simbolo di un lutto perpetuo». Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, cit., p. 772.

18 *Dell'eroismo della vita moderna*, cit., pp. 773-774.

19 *Il pittore della vita moderna*, cit., pp. 941.

20 Nell'edizione italiana questi saggi compongono la sezione *Baudelaire e Parigi* nel volume *Angelicus novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 85-154.

21 *Lo Spleen di Parigi*, in Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, cit., pp. 368-369 e 403.

22 Sul *feuilleton* e sui suoi rapporti con alcuni dei personaggi più illustri della letteratura ottocentesca, si vedano W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, cit., e D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1965, per intero.

23 Il quadro della trasformazione di Parigi ad opera di Napoleone III-Haussmann è stato messo insieme grazie a varie fonti: S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, trad. it., Milano, Hoepli, 1984; R. Moses, *Haussmann*, «Architectural Forum», luglio 1942, pp. 57-66; D. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (1958), Princeton, Princeton University Press, 1972; L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1966; F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, trad. it., 2 vol. Torino, Einaudi, 1973; e IL Saalman, *Haussmann: Paris transformed*, New York, Braziller, 1971 e L. Chevallier, *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, trad. it., Bari, Laterza, 1976. I progetti di Haussmann sono stati abilmente inseriti nel contesto dei radicali mutamenti politici e sociali europei a lungo termine, da A. Vidler, *The Scenes of the Street: Transformation in Ideal e Reality, 1750-1871*, in S. Anderson (a cura di), *On Streets*, Cambridge (Mass.), Mit Press, 1978, pp. 28-111. Haussmann commissionò ad un fotografo, Charles Marville, dozzine di fotografie dei luoghi destinati alla demolizione al fine di conservarne la memoria per la posterità. Queste fotografie sono conservate presso il Musée Carnavalet di Parigi. Una splendida scelta di queste fotografie è stata esposta a New York, e in altre località americane, nel 1981 nel corso di una mostra. Il catalogo, edito dal French Institute/Alliance Française, *Charles Marville: Photographs of Paris, 1852-1878*, contiene un bel saggio di Maria Morris Hamburg.

24 In *Classi lavoratrici e classi pericolose*, cit., Louis Chevalier, l'autorevole storico parigino, ci fornisce un resoconto straziante e raccapricciante, oltre che molto dettagliato, delle devastazioni a cui vennero sottoposti i vecchi quartieri del centro nei decenni precedenti all'intervento di Haussmann: l'esplosione demografica che raddoppiò la popolazione, mentre la costruzione di residenze lussuose ed edifici governativi ridusse di colpo sensibilmente il

numero complessivo delle abitazioni disponibili; le periodiche crisi di disoccupazione che in un'epoca di quasi benessere conducevano immediatamente all'estrema povertà e all'inedia; le tremende epidemie di tifo e di colera, che proprio nei vecchi quartieri falciarono il maggior numero di vite umane. Tutto ciò lascia intendere perché i poveri di Parigi, che avevano combattuto tanto coraggiosamente su vari fronti nel corso del diciannovesimo secolo, non opposero alcuna resistenza alla distruzione dei loro quartieri: è probabile che essi fossero disposti ad andare ovunque, come afferma Baudelaire in un altro contesto, pur di uscire dal loro mondo.

Il saggio di Moses, anch'esso citato nella nota 23 e non molto noto, costituisce un piacere particolare per tutti coloro che sanno apprezzare le ironie della storia urbana. Mentre è intento a fornirci un quadro generale lucido ed equilibrato delle realizzazioni di Haussmann, Moses si incorona quale suo successore ed implicitamente cerca di conquistare un'autorevolezza di tipo haussmanniano, se non ancora maggiore, al fine di realizzare progetti ancor più grandiosi nel dopoguerra. Il brano termina con una critica mirabilmente incisiva e tagliente che anticipa con sorprendente precisione e accuratezza di dettagli, le critiche che, una generazione più tardi, sarebbero state dirette contro Moses stesso, e che alla fine avrebbero contribuito ad estromettere dalla vita pubblica il più illustre discepolo di Haussmann.

25 I tecnici di Haussmann inventarono una macchina per il sollevamento degli alberi che li mise in condizione di trapiantare alberi di trent'anni, ricchi di foglie, e di conseguenza di creare viali ombreggiati virtualmente nello spazio di una notte, apparentemente *ex nihilo*: cfr. S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, cit.

26 Si veda Engels nel suo libello *Sulla questione delle abitazioni* (1872), trad. it. Roma, Samonà e Savelli, 1971: sul «metodo chiamato "Haussmann" [...]». Intendo la pratica, divenuta ormai d'uso generale, dello sventramento nei quartieri delle classi lavoratrici delle nostre grandi città, specialmente in quelli situati in zone centrali [...]. Il risultato è ovunque il medesimo: scompaiono i vicoli

e i vicoletti più scandalosi, con l'accompagnamento di ampi autoriconoscimenti da parte della borghesia per questo straordinario successo — per ricomparire poi subito da qualche altra parte e spesso nel sobborgo più vicino»

27 *Perdita d'aureola*, in Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, cit., p. 403.

28 Questa connessione viene chiarita, in termini molto diversi da quelli adoperati qui, da I. Wohlfarth, *Perte d'Aureole and the Emergence of the Dandy*, in «Modern Language Notes», 85 (1970), pp. 530-571.

29 D. Pinkney, *Napoleon III*, cit. sulle cifre relative al censimento, pp. 151-154; sui calcoli e le stime relative al traffico, e i contrasti tra Napoleone e Haussmann a proposito del macadam, pp. 70-72; sulla duplice funzione dei *boulevards*, pp. 214-215.

30 Il traffico stradale non era, naturalmente, l'unica forma di movimento organizzato nota nel diciannovesimo secolo. La ferrovia era operativa su larga scala già dagli anni Trenta, oltre ad essere una presenza vitale nella letteratura europea dal *Dombey and Son* di Dickens (1846-1848). Ma la ferrovia viaggiava in base ad un orario fisso e lungo un itinerario prestabilito e così, malgrado tutte le sue potenzialità demoniache, divenne un paradigma d'ordine del diciannovesimo secolo. Si deve osservare che l'esperienza del «caos in movimento» di Baudelaire è antecedente all'introduzione del semaforo, un'innovazione elaborata in America attorno al 1905, e uno splendido simbolo dei primi tentativi statali di regolarizzare e razionalizzare il caos del capitalismo.

31 Quarantanni più tardi con l'avvento (o piuttosto la denominazione) dei Brooklyn Dodgers, la cultura popolare avrebbe prodotto la propria versione ironica di questa fede modernista. Quel nome esprime il modo in cui le capacità di sopravvivenza urbana — in particolare le capacità di sopravvivere agli scarti e alle deviazioni improvvise del traffico (essi vennero chiamati dapprima Trolley Dodgers) — possano trascendere l'utilità immediata e assumere nuovi valori e nuove forme di significato, nello sport come nell'arte. A Baudelaire sarebbe piaciuto questo simbolismo, come è piaciuto a molti dei suoi epigoni del ventesimo secolo (E.E.

Cummings, Marianne Moore).

32 Nel diciannovesimo secolo il veicolo principale della modernizzazione è stata l'Inghilterra, nel ventesimo sono stati gli USA. Le coordinate del potere sono cambiate, ma il primato della lingua inglese — la meno pura, la più elastica e la più adattabile tra le lingue moderne — è più incontrastato che mai. Potrebbe benissimo sopravvivere al declino dell'impero americano.

33 Sul carattere tipicamente internazionale del linguaggio e della letteratura modernisti del ventesimo secolo, si veda D. Schwartz, *T.S. Eliot as International Hero*, in Howe, *Literary Modernism*, Greenwich (Conn.), Fawcett Premier, 1967, pp. 277-285. Questo è anche uno dei temi centrali di Edmund Wilson in *Axel's Castle* e in *To the Finland Station*.

34 Le Corbusier, *Urbanistica*, trad. it., Milano, Mondadori, 1983.

35 *Ibidem*.

36 Le Corbusier, *Verso una architettura*, trad. it., Milano, Longanesi, 1979.

37 Citato in S. Moholy-Nagy, *Matrix of Man-, An Illustrated History of Urban Environment*, New York, Praeger, 1968, pp. 274-275.

38 Gli inesauribili progetti di Le Corbusier per una distruzione di Parigi non fecero mai molti progressi, tuttavia molte delle sue visioni più grottesche trovarono realizzazione durante l'era pompidouiana, quando le autostrade sopraelevate spaccarono in due la Rive Gauche, i grandi mercati di Les Halles vennero demoliti, dozzine e dozzine di strade fiorenti vennero rase al suolo e solidi e venerabili quartieri vennero consegnati nelle mani di «les promoteurs» per scomparire senza lasciare traccia. Si vedano N. Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978*, New Haven, Yale University Press, 1979; J. Kramer, *A Reporter in Europe: Paris*, in «The New Yorker», 19 giugno 1978; R. Cobb, *The Assassination of Paris*, in «New York Review of Books», 7 febbraio 1980; e parecchi degli ultimi film di Godard, in particolare *Due o tre cose che so di lei* (1973).

39 Quest'ultima affermazione necessita di una chiarificazione.

Le Corbusier aspirava ad un'ultramodernità che fosse in grado di risanare le ferite della città. Più tipici del movimento modernista in architettura furono un odio profondo e violento per la città e la fervida speranza che la pianificazione urbanistica moderna potesse cancellarla dalla faccia della terra. Uno dei principali cliché modernisti fu quello di paragonare la metropoli alla diligenza oppure (dopo la prima guerra mondiale) ai tram a cavalli. Il tipico orientamento modernista nei confronti della città si può ritrovare in *Spazio, tempo ed architettura*, l'opera monumentale del più eclettico tra i discepoli di Le Corbusier e il libro di cui, più di ogni altro, si sono servite due generazioni per definire il canone modernista. L'edizione originale del libro composta tra il 1938 e il 1939, si chiude con una celebrazione della nuova rete di strade-parco urbane realizzate da Robert Moses, in cui Giedion vede il modello ideale dell'urbanistica e dell'edilizia del futuro. La strada-parco dimostra che «non c'è più posto per la strada con la sua corrente di traffico incanalata tra file di case; non è più possibile riconoscerle il diritto all'esistenza». Questa scena scaturisce direttamente dalle pagine di Le Corbusier: ciò che vi è di diverso, e di preoccupante, è il tono. L'entusiasmo lirico e utopistico di Le Corbusier ha lasciato il posto all'intolleranza aggressiva e minacciosa del commissario. «Non è più possibile riconoscerle il diritto all'esistenza»: la polizia non può essere molto lontana. E ancor più minaccioso è il seguito: la strada-parco urbana «sembra anticipare il tempo in cui, compiute le necessarie operazioni chirurgiche, la città congestionata artificialmente sarà ridotta alla sua misura normale». Questo passaggio, che ha lo stesso effetto temprante di un nota a margine di Mr. Kurtz, lascia intuire come la campagna contro la strada, portata avanti da due generazioni di pianificatori, sia stata in realtà soltanto una fase del più vasto conflitto che ha investito la stessa città moderna.

L'antagonismo fra l'architettura moderna e la città è stato analizzato con grande sensibilità da R. Fishman, *Urban Utopias in The Twentieth Century*, New York, Basic Books, 1977.

40 «E' preoccupante pensare che uomini ancora giovani, che si preparano a svolgere un'attività professionale, debbano accettare,

per essere moderni, concezioni sulla città e sul traffico che, oltre ad essere inattuabili, non hanno fatto nessun passo avanti dal tempo in cui la generazione precedente era ancora in fasce» (J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, trad. it., Torino, Einaudi, 1969, p. 348). La prospettiva della Jacobs è stata elaborata in maniera molto interessante da R. Sennet, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, New York, Knopf, 1970 e da R. Caro, *The Power Broker: Robert Moses and the Tali of New York*, New York, Knopf, 1974. Esiste anche una ricca letteratura europea orientata in questo senso. Si veda, ad esempio, F. Lenz-Romeiss, *The City: New Town or Home Town*, ed ingl., Praeger, 1973.

All'interno dell'esercizio dell'architettura, le prime critiche della forma di modernismo di Le Corbusier, e più in generale delle sterilità dell'International Style, si hanno con R. Venturi, *Compexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modem Art, 1966, con un'Introduzione di V. Scully. Nello scorso decennio, queste critiche non solo hanno raccolto unanimi consensi, ma hanno addirittura generato un'ortodossia, codificata nella sua forma più chiara da Ch. Jencks, *The Language of Post-Modem Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

IV.

Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo

... il cangiante crepuscolo dell'estate nordica, dove il sole passa come un carro fiammante sopra le fosche foreste che incoronano l'orizzonte, e i suoi raggi, riflessi dalle finestre dei palazzi, danno a chi guarda l'impressione di un'immensa conflagrazione.

(Joseph de Maistre, *Sere di San Pietroburgo*)

Verso una storia dell'eclissi moderna: i nomadi di stato (funzionari civili, ecc.) senza patria.

(Nietzsche, *La volontà di potenza*)

Ma no, sono stato a Parigi e a Londra... Sì: la *nostra* città capitale... appartiene alla contrada degli spiriti. Di questo non usa parlare nelle guide; ne tace anche il Baedeker; e così accade che un provinciale non informato tenga conto soltanto dell'amministrazione visibile e non abbia il passaporto delle ombre.

(Andrej Belyi, *Pietroburgo*, 1913-1916)

Mi sembrava sempre che a Pietroburgo dovesse immancabilmente accadere qualcosa di molto fastoso e solenne.

(Osip Mandel'stam, *Il rumore del tempo*, 1925)

E' terribile pensare che la nostra vita è un romanzo senza intreccio e senza protagonista, fatto di vuoto e di vetro, dell'ardente balbettio di sole digressioni, del delirio dell'influenza pietroburghese.

(Osip Mandel'stam, *Il francobollo egiziano*, 1928)

Abbiamo poco il senso della dignità personale, del necessario egoismo... sono molti i russi che hanno scoperto qual è la loro vera attività... è a quel punto che ciò che è conosciuto come coscienza sognatrice si afferma in caratteri che sono ansiosi di agire. E lo sapete cos'è un sognatore di Pietroburgo, signori?... Nelle strade cammina, a capo chino, prestando poca attenzione a ciò che lo circonda... ma se osserva qualcosa, sia pure l'inezia più comune, il fatto più insignificante assume un colore fantastico nella sua mente. Anzi, la sua mente sembra fatta apposta per percepire in ogni cosa gli elementi fantastici.

... Questi signori sono proprio fatti per il lavoro civile, benché svolgano qualche volta attività di questo tipo.

(*Dostoevskij*, articolo apparso sulla «Gazzetta di Pietroburgo», 1847)

IV.

Pietroburgo: il modernismo del sottosviluppo

Abbiamo analizzato alcuni modi attraverso i quali gli scrittori del diciannovesimo secolo si sono accostati al processo di modernizzazione in corso, servendosi come di una fonte di materiale creativo e di energia. Marx, Baudelaire e molti altri si sono sforzati di cogliere questo processo storico-mondano e di appropriarsene in nome dell'umanità mirando a trasformare le energie caotiche del mutamento economico e sociale in forme nuove di significato e di bellezza, di libertà e di solidarietà: si sono inoltre impegnati ad aiutare i loro simili e se stessi a diventare i soggetti oltre che gli oggetti della modernizzazione. Abbiamo visto come — dalla fusione tra empatia ed ironia, assenza romantica e disposizione critica — abbiano avuto origine l'arte e il pensiero modernisti. Per lo meno, così sono andate le cose nelle grandi città dell'Occidente — a Londra, Parigi, Berlino, Vienna e New York — in cui i mutamenti radicali operati dalla modernizzazione non si interruppero lungo tutto l'arco del secolo diciannovesimo.

Ma che succedeva al di fuori dell'Occidente, in quei paesi dove, malgrado gli accentuati condizionamenti del mercato mondiale in espansione, e malgrado la crescita di una moderna cultura universale che si stava parallelamente sviluppando — il «bene comune» dell'umanità moderna, come affermava Marx nel *Manifesto del Partito Comunista* — la modernizzazione *non* progrediva? E' ovvio che in quelle aree i significati della modernità avrebbero dovuto essere più complessi, elusivi e paradossali. Tale fu la situazione della Russia per la maggior parte del diciannovesimo secolo. Uno degli elementi cruciali della storia russa moderna è il

fatto che l'economia di quell'impero attraversò una fase di stasi e in un certo senso persino di regresso, proprio nel momento in cui le economie delle nazioni occidentali stavano decollando per assumere prepotentemente una posizione di vantaggio. Di conseguenza, fino al frenetico impulso industriale che caratterizzò gli anni intorno al 1890, i russi del diciannovesimo secolo vissero l'esperienza della modernizzazione essenzialmente come un qualcosa che **non** si stava verificando, oppure come qualcosa che si stava verificando molto lontano, in luoghi che i russi, anche quando ebbero occasione di visitarli, percepirono sempre come antimondi fantastici piuttosto che come vere e proprie realtà sociali; oppure anche, nei casi in cui quella modernizzazione veniva verificandosi in patria, come un qualcosa che avveniva soltanto nelle maniere più laceranti, incerte, manifestamente rudimentali o bizzarramente distorte. L'angoscia dell'arretratezza e del sottosviluppo svolse un ruolo fondamentale nella politica e nella cultura russe, a partire dal 1820 e fino al periodo sovietico. In quei cento anni o poco più, la Russia si è trovata alle prese con tutti quei problemi che i popoli e le nazioni africane, asiatiche e latino-americane si sarebbero trovate ad affrontare in un periodo successivo. Possiamo quindi considerare la Russia del diciannovesimo secolo un archetipo del Terzo Mondo emergente nel secolo ventesimo¹.

Una delle caratteristiche peculiari dell'epoca in cui la Russia visse la sua fase di sottosviluppo è il fatto che essa ha prodotto, nello spazio di appena due generazioni, una delle più grandi letterature mondiali e, inoltre, alcuni dei miti e dei simboli più efficaci e duraturi della modernità: il Povero Uomo, l'Uomo Superfluo, il Sottosuolo, l'Avanguardia, il Palazzo di Cristallo e, infine, il Soviet o Consiglio dei Lavoratori. Per tutto il diciannovesimo secolo l'espressione più evidente della modernità sul suolo russo è stata la capitale imperiale di San Pietroburgo. Mi propongo di esaminare qui come questa città, quest'ambiente, Pietroburgo, abbiano ispirato una serie di brillanti analisi della vita moderna. Procederò lungo un asse cronologico e storico, partendo dall'epoca in cui Pietroburgo elaborò una forma propria di letteratura per giungere all'epoca in cui elaborò una forma propria

di rivoluzione.

Devo prima di tutto segnalare qualcuno dei dati di notevole rilevanza di cui in questo saggio non ci si occuperà. Innanzitutto, non si parlerà della campagna russa, anche se la stragrande maggioranza dei russi viveva lì, e anche se essa subì le sue maggiori trasformazioni proprio nel diciannovesimo secolo. In secondo luogo, non si parlerà, se non di passaggio, del simbolismo infinitamente ricco sviluppatosi tra i due poli di Pietroburgo e Mosca, in cui Pietroburgo rappresentava tutti gli stimoli stranieri e cosmopoliti che percorrevano la vita russa, e Mosca era la somma di tutte le stratificate tradizioni indigene e insulari accumulate dal *narod* russo: Pietroburgo ovvero l'illuminismo, Mosca, ovvero l'anti-Illuminismo; Mosca, o la purezza del sangue e della terra, Pietroburgo o la contaminazione e l'incrocio tra le razze; Mosca la sacra, Pietroburgo la profana (e forse l'atea); Pietroburgo, la mente della Russia, Mosca, il suo cuore. Questo dualismo, uno degli assi centrali della storia e della cultura russe moderne, è stato già trattato in modo assai dettagliato e profondo². Anziché riesaminare le contraddizioni fra Pietroburgo e Mosca o fra Pietroburgo e la campagna, ho preferito analizzare le contraddizioni interne che permeavano la vita di Pietroburgo stessa. Ho intenzione di ritrarre Pietroburgo da due diverse angolature: come il prodotto più significativo della via russa alla modernizzazione e contemporaneamente come l'archetipo della «città irreale» del mondo moderno³.

La città reale e quella immaginaria

«È apparsa la geometria»: la città delle paludi

L'edificazione di Pietroburgo costituisce probabilmente l'esempio più drammatico in tutta la storia mondiale di una modernizzazione concepita e imposta rigidamente dall'alto⁴. Pietro I la iniziò nel 1703, nelle paludi in cui il fiume Neva («Fango»)

scarica le acque del lago Ladoga nel golfo di Finlandia, sfociando nel mar Baltico. La immaginò come una base navale — egli aveva lavorato come apprendista nei cantieri navali olandesi, e il suo primo successo come Zar fu quello di aver fatto della Russia una potenza navale — e, al tempo stesso, un centro commerciale. La città doveva essere, come affermò un italiano che fu tra i primi a visitarla, «una finestra sull'Europa»: in termini materiali — perché l'Europa era allora accessibile come mai lo era stata — ma anche, in modo non meno importante, in senso figurato. Innanzitutto, Pietro insistette per fissare la capitale della Russia qui, in questa nuova città, che era una finestra aperta sull'Europa, scartando Mo-

sca, con tutti i suoi secoli di tradizione e la sua aura religiosa. Intendeva dire, in realtà, che la storia russa doveva iniziare daccapo, su una pagina intonsa. Le scritte su questa pagina dovevano essere esclusivamente europee: di conseguenza la costruzione di Pietroburgo venne pianificata, progettata e organizzata interamente da architetti e ingegneri stranieri, provenienti da Inghilterra, Francia, Olanda e Italia.

Sull'esempio di Amsterdam e Venezia la pianta della città venne disegnata come un sistema di isole e di canali, con il centro civico situato sul fronte del porto. Il modello era quello geometrico e rettilineo, tipico dell'urbanistica occidentale sin dal Rinascimento, ma senza precedenti in Russia, le cui città erano disorganici agglomerati di stradine medioevali tortuose e aggrovigliate. Il correttore ufficiale di libri scrisse una poesia che esprimeva un generale stupore di fronte a quella nuova sistemazione:

è apparsa la geometria

l'agrimensura ha avvolto ogni cosa.

Nulla è rimasto sulla terra oltre la misurazione.

D'altronde, altre importanti caratteristiche della nuova città erano tipicamente russe. Nessun monarca europeo in Occidente poteva permettersi di costruire su così vasta scala. Di lì a un decennio in mezzo a quelle paludi erano sorti 35.000 edifici; di lì a due decenni c'erano quasi 100.000 persone e Pietroburgo era

diventata, virtualmente nello spazio di una notte, una delle grandi metropoli europee⁵. Il trasferimento di Luigi XIV da Parigi a Versailles costituiva in certo modo un precedente, ma Luigi intendeva soltanto controllare la vecchia capitale da un punto situato appena al di fuori di essa, non ridurla all'irrilevanza politica.

Altre caratteristiche erano ugualmente inconcepibili per il mondo occidentale. Pietro ordinò agli scalpellini di tutto l'impero russo di trasferirsi nel nuovo cantiere e proibì le costruzioni in pietra in tutto il resto del territorio: ordinò a un gran numero di nobili non solo di trasferirsi nella nuova capitale, ma di costruirvi i loro palazzi, pena la perdita del titolo nobiliare. Infine, in una società schiavista in cui la stragrande maggioranza delle persone apparteneva ai nobili proprietari terrieri o allo stato, Pietro aveva potere assoluto su una forza-lavoro praticamente inesauribile. Obbligò quegli schiavi a lavorare senza un attimo di respiro per eliminare la vegetazione, prosciugare le paludi, dragare il fiume, scavare canali, erigere argini e terrapieni, conficcare pali nel terreno molle ed edificare la città a gran velocità. I sacrifici umani furono immensi: nel giro di tre anni la città aveva divorato un esercito di circa 150.000 lavoratori — ridotti a relitti umani o morti — e lo stato dovette spingersi fin nell'interno della Russia, instancabilmente, per trovarne altri. In questa sua volontà e in questo suo potere di distruggere i suoi sudditi in massa per tale intento edificativo, Pietro era più vicino ai despoti orientali dell'antichità — ai Faraoni con le loro piramidi, ad esempio — che non ai suoi colleghi delle monarchie assolute occidentali. Il terribile prezzo in termini umani di Pietroburgo, le ossa dei cadaveri mescolate ai suoi giganteschi monumenti, entrarono immediatamente a far parte del folklore e della mitologia cittadine anche per coloro che l'amavano di più.

Nel corso del diciottesimo secolo, Pietroburgo divenne al tempo stesso la patria e il simbolo di una nuova cultura secolare ufficiale. Pietro ed i suoi successori appoggiarono e chiamarono matematici ed ingegneri, giuristi e teorici della politica, imprenditori ed economisti politici, istituirono un'Accademia delle Scienze, una struttura finanziata dallo Stato per l'educazione

tecnica. Leibniz e Christian Wolff, Voltaire e Diderot, Bentham e Herder, beneficiarono tutti del mecenatismo imperiale: vennero tradotti e studiati, sovvenzionati e spesso invitati a San Pietroburgo da imperatori e imperatrici, tra cui spiccava Caterina, «la Grande», che speravano di dare al proprio potere una veste razionale e utilitaristica. Nello stesso tempo, ed in particolare sotto le imperatrici Anna, Elisabetta e Caterina, la nuova capitale venne adornata e abbellita senza risparmio, traendo spunto dall'architettura e dallo stile occidentali — prospettiva classica simmetrica, monumentalità barocca, stravaganza e leziosità rococò — per trasformare l'intera città in un teatro a sfondo politico e la vita cittadina di ogni giorno in uno spettacolo. Due dei principali punti di riferimento furono il Palazzo d'inverno (1754-1762) dovuto a Bartolomeo Rastrelli, la prima residenza imperiale permanente della nuova capitale, e l'enorme monumento equestre a Pietro il Grande, realizzato da Etienne Falconet, il *Cavaliere di bronzo*, eretto nel 1782 nella piazza del Senato, a dominare la Neva, in uno dei punti focali della città. Per tutte le costruzioni furono prescritte facciate di modello occidentale (i tradizionali stili russi, con facciate di legno e cupole a forma di cipolla, vennero espressamente proibiti) e venne prescritto inoltre che tra l'ampiezza delle strade e l'altezza degli edifici il rapporto fosse 2:1 o 4:1, in modo da dare al panorama della città dispetto di una infinita distesa orizzontale. L'uso dello spazio dietro le facciate venne lasciato, però, completamente senza disciplina, con il risultato che, specialmente nella fase di sviluppo della città, esterni imponenti potevano nascondere tuguri infetti: «involucri di civilizzazione» secondo Peter Cha-daaev a proposito della Russia in generale, civilizzata soltanto all'esterno.

Non c'era nulla di originale in questo uso politico della cultura: principi, re ed imperatori, dal Piemonte alla Polonia, si servivano dell'arte e della scienza per sostenere e legittimare i loro regimi. (Tutto ciò fu oggetto della mordace critica espressa da Rousseau nel suo discorso del 1750 sul tema *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à epurer les lettres*). A rendere originale San Pietroburgo era innanzi tutto, l'enorme ampiezza

delle sue dimensioni; in secondo luogo la radicale disparità, dal punto di vista ambientale come da quello ideologico, fra la capitale ed il resto della nazione, disparità che provocò una violenta resistenza ed una polarizzazione di lunga durata; infine, l'estrema transitorietà e volubilità di una cultura che traeva origine dai bisogni e dai timori di governanti dispotici. Per tutto il diciottesimo secolo, il modello Pietro-borghese vide sì gli innovatori sovvenzionati e incoraggiati dal trono, ma solo perché questi si ritrovassero poi all'improvviso in disgrazia e in prigione — come Ivan Posovkov, il primo studioso di economia politica della Russia, e Dmitrij Golicyn, il suo primo specialista laico della politica — e venissero lasciati marcire nella fortezza di Pietro e Paolo, la Bastiglia di Pietroburgo, la cui torre dominava (e domina ancora oggi) l'orizzonte della città. Per gli uomini di pensiero, Pietroburgo significò essere sì chiamati da Occidente, incensati ed osannati, ma solo per essere poi espulsi con breve preavviso. Per i giovani nobili essere mandati all'estero per venire educati alla Sorbona o a Glasgow o in Germania, e poi essere richiamati in patria improvvisamente senza poter completare i propri studi. Ci fu anche dovizia di monumentali progetti culturali avviati con grande risonanza e poi interrotti bruscamente: è il caso dell'edizione e della traduzione in russo dell'**Encyclopédie** di Diderot, in corso all'epoca delle sollevazioni contadine di Pugachev, che venne bruscamente interrotta alla lettera K, per non essere mai più ripresa.

Caterina la Grande e i suoi successori indietreggiarono inorriditi di fronte alle ondate rivoluzionarie che sconvolsero l'Europa a partire dal 1789. Fatta eccezione per il breve periodo di riconciliazione fra Alessandro I e Napoleone, che alimentò iniziative liberali e costituzionali dall'interno della burocrazia imperiale, il ruolo politico della Russia, per tutto il diciannovesimo secolo, fu quello di avanguardia della controrivoluzione europea, anche se questo ruolo non mancava di elementi paradossali. Per prima cosa, ciò significava assicurarsi i servizi dei più abili e dei più dinamici tra gli uomini di pensiero reazionari — De Maistre e l'intero gruppo dei romantici tedeschi — il che però non faceva

altro che intrecciare ancor più strettamente la Russia a quegli impulsi ed a quelle energie occidentali che il governo stava tentando di rimuovere. In secondo luogo, la *levée-en-masse* del 1812 contro Napoleone, pur provocando ondate di isteria, xenofobia, oscurantismo e persecuzione, ironicamente, proprio grazie al suo autentico successo, disseminò un'intera generazione di russi — e, cosa più importante, una generazione di giovani nobili e di ufficiali — per le vie di Parigi, e fece sì che i veterani che fecero ritorno (i protagonisti di *Guerra e pace* di Tolstoj) fossero pervasi da quello stesso ardore riformista che erano stati inviati a soffocare in Occidente. De Maistre, come si può vedere dalla citazione in epigrafe a questo capitolo, aveva avuto qualche sentore di questo paradosso: da una parte sentiva, o voleva sentire, che la serena magnificenza dei palazzi del centro cittadino garantiva un riparo dalla bufera; dall'altra, temeva che tutto ciò da cui era fuggito potesse raggiungerlo fin lì, non solo riflesso, ma ampliato, quanto a portata, dal vasto scenario cittadino. Tentare di sfuggire alla rivoluzione a Pietroburgo avrebbe potuto rivelarsi altrettanto vano che tentare di sfuggire al sole.

La prima scintilla scoccò il 14 dicembre 1825, poco dopo la morte di Alessandro I, allorquando centinaia di membri riformisti delle guardie imperiali — i Decabristi — si radunarono attorno al monumento a Pietro nella piazza del Senato ed inscenarono una vasta e confusa dimostrazione a favore del Granduca Costantino e della riforma costituzionale. La dimostrazione, che nei piani avrebbe dovuto essere la prima fase di un colpo di stato liberale, si esaurì rapidamente. I dimostranti non avevano mai saputo elaborare un programma unificato — per alcuni, questioni essenziali erano una costituzione e il codice giuridico; per altri, il federalismo sotto forma di autonomia per la Polonia, la Lituania, l'Ucraina; per altri ancora l'emancipazione dei servi — e per di più non avevano fatto nulla per procurarsi appoggi al di fuori dei loro circoli aristocratici e militari. La loro umiliazione ed il loro martirio — processi esemplari, esecuzioni, arresti in massa ed esilio in Siberia, un'intera generazione decimata — inaugurarono un trentennio di brutalità e stupidità organizzate sotto il nuovo zar,

Nicola I. Herzen e Ogarév, allora adolescenti, si impegnarono con un «giuramento di Annibaie» a vendicare gli eroi caduti e mantennero vivo questo loro desiderio per tutto il diciannovesimo secolo.

Gli storici ed i critici del ventesimo secolo si mostrano più scettici al riguardo, ponendo l'accento sugli scopi non ben definiti o confusi dei Decabristi, sul loro auspicare l'autocrazia ed una riforma dall'alto, sulla appartenenza al mondo aristocratico ermeticamente chiuso che condividevano coi governanti che attaccavano. Se analizziamo tuttavia il 14 dicembre dal punto di vista di Pietroburgo e del processo di modernizzazione, vedremo che l'antico rispetto ha un nuovo fondamento. Se si considera infatti la città stessa come espressione simbolica di un processo modernizzatore partito dall'alto, il 14 dicembre rappresenta il primo tentativo di rivendicazione, nel centro fisico e politico della città, di una forma alternativa di modernizzazione dal basso. Fino ad allora ogni decisione ed ogni iniziativa a San Pietroburgo erano emanazione del governo; in seguito, improvvisamente, il popolo — o per lo meno un segmento di esso — veniva prendendo l'iniziativa nelle sue mani, definendo Pietroburgo come spazio pubblico e la sua vita politica a modo proprio. Fino ad allora, il governo aveva fornito ad ognuno i motivi per trovarsi a Pietroburgo ed anzi, a dire il vero, aveva costretto molti di loro a trovarsi lì. Il 14 dicembre, per la prima volta, i pietroburghesi rivendicarono il diritto di trovarsi lì per motivi personali. Rousseau, in una delle sue massime più incisive, ha affermato che le case fanno un agglomerato urbano, ma sono i cittadini a fare una città⁶. Il 14 dicembre 1825 coincise con un tentativo compiuto dagli abitanti di alcune delle case più lussuose di Pietroburgo di trasformarsi in cittadini e di trasformare il loro agglomerato urbano in una città.

Naturalmente, come era destino, il tentativo fallì, e ci sarebbero voluti decenni prima che esso venisse ripetuto. Ciò cui i pietroburghesi diedero vita, invece, nel successivo mezzo secolo, fu una brillante e originale tradizione letteraria, una tradizione che si concentrò intensamente sulla loro città come simbolo di una modernità assurda e distorta, lottando per impadronirsi di questa

città su un piano inventivo e in nome di quella particolare specie di uomini e donne moderni che Pietroburgo aveva creato.

«Il cavaliere di bronzo» di Puskin: l'impiegato e lo Zar

Questa tradizione prende le mosse dal poema di Aleksandr Puskin *Il cavaliere di bronzo*, scritto nel 1833. Puskin era amico intimo di molti dei *leaders* decabristi; lui stesso sfuggì all'arresto solo perché Nicola si divertiva a tenerlo sulla corda, sotto una pressione ed una sorveglianza costanti. Nel 1832 egli intraprese una continuazione del suo «romanzo in versi» **Eugenio Onegin**, in cui il suo aristocratico eroe prendeva parte all'insurrezione decabrista. Il nuovo canto venne composto in un codice noto soltanto all'autore, ma questi, dopo essere giunto alla conclusione che anche quello era troppo rischioso, bruciò il manoscritto. Cominciò quindi a lavorare al *Cavaliere di bronzo*. Questo poema è composto nella stessa forma strofica (a stanze) dell'**Onegin**, pur essendo più breve e più intenso, e anche il suo protagonista ha lo stesso nome di battesimo. E' meno esplicito politicamente ma probabilmente assai più esplosivo del manoscritto distrutto da Puskin. Ovviamente venne messo al bando dai censori di Nicola, e fu pubblicato solo dopo la morte dell'autore. È un vero peccato che **Il cavaliere di bronzo** non sia stato tradotto nelle principali lingue, tra cui l'inglese, benché venga considerato da temperamenti tanto diversi fra loro quali il Principe Dmitrij Mirsky, Vladimir Nabokov e Edmund Wilson il più grande poema russo. Questo da solo basterebbe a giustificare l'estesa trattazione che segue, ma *Il cavaliere di bronzo*, come tanta letteratura russa, è anche un atto politico oltre che artistico. Ha additato il cammino non solo alle grandi opere di Gogol', Dostoevskij, Belyi, Eisenstein, Zamjatin e Mandel'stam, ma anche alla creatività collettiva delle rivoluzioni del 1905 e del 1917, nonché alle disperate iniziative dei dissidenti sovietici dei giorni nostri.

Il cavaliere di bronzo reca come sottotitolo «Una storia di Pietroburgo». E' ambientato durante la grande inondazione del

1824, una delle tre terribili inondazioni che si sono verificate nella storia di Pietroburgo. (Si verificarono quasi ad un secolo esatto di distanza l'una dall'altra e sempre in momenti cruciali dal punto di vista storico: la prima nel 1725, poco dopo la morte di Pietro, la più recente nel 1924, poco dopo quella di Lenin). Puskin inserisce nel poema una nota d'apertura: «L'avvenimento narrato in questo racconto è tratto da un fatto realmente accaduto. I particolari sono ricavati dai giornali del tempo. I curiosi possono consultare a questo riguardo il materiale raccolto da V.I. Berch». L'insistenza di Puskin sulla concreta verità del suo soggetto e la sua allusione alle cronache contemporanee ricollegano il poema alla tradizione del romanzo realistico del diciannovesimo secolo⁷. Il fatto che io mi accinga a citare dalla traduzione in prosa di Edmund Wilson, la più viva tra quelle esistenti, renderà questo rapporto ancora più chiaro⁸. Nello stesso tempo, *Il cavaliere di bronzo*, in linea con la grande tradizione che inaugura, rivelerà il carattere surreale della vita reale di Pietroburgo.

«Sulla sponda bagnata dalle onde solitarie stava *Egli*, immerso in alti pensieri, e guardava lontano»: così inizia *Il cavaliere di bronzo*, quasi una sorta di petroburghese Libro della Genesi, che abbia inizio nella mente del Dio-creatore della città. «Ed *Egli* pensava: Qui, per la nostra grandezza, la natura ci ha segnato di aprire una finestra per guardare l'Europa e stabilire un fermo piede sul mare». Puskin si serve dell'immagine familiare di una finestra sull'Europa, ma è l'unico a considerare quella finestra come una sorta di lacerazione, aperta attraverso un atto di violenza, quella violenza che si ritorcerà contro la città, man mano che il poema si dispiega. C'è ironia nel «fermo piede sul mare» di Pietro: la solida posizione di Pietroburgo si rivelerà assai più precaria di quanto il suo creatore potesse immaginare.

«Passarono cento anni, e la giovane città, ornamento e miracolo delle nordiche contrade... è sorta magnifica e superba». Puskin evoca questa magnificenza con grande sontuosità d'immagini: «oggi si elevano folti, sulle sponde piene di vita, enormi palazzi e torri; una folla di navi, da tutte le parti della terra, si dirige verso il ricco porto; la Neva (letteralmente: il «fango») si è

vestita di granito; ponti sono sospesi sulle acque; le sue isole sono cosparse di verdi giardini, e innanzi alla giovane capitale la vecchia Mosca si eclissa come una vedova regale davanti a una nuova zarina».

A questo punto l'autore fa sentire la sua presenza: «Io ti amo, creazione di Pietro; amo il tuo aspetto austero e il corso maestoso della Neva e le sue sponde di granito, i tuoi cancelli di ferro, le tue notti pensose dai crepuscoli trasparenti, quando la luce, in assenza della luna, mi permette di leggere e di scrivere nella mia camera senza accendere il lume, e rischiara le larghe strade dormienti e vuote e fa brillare la guglia dell'Ammiragliato; quando un'aurora succede a un'altra senza concedere alle tenebre di velare l'oro del cielo». Puskin allude in questo brano alla famosa estate dalle «notti bianche» per esaltare l'aura pietroburghese di «città della luce».

Da questo punto si aprono diversi piani di lettura. Prima di tutto, la stessa Pietroburgo è un prodotto del pensiero — è, come osserverà l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, «la più astratta e premeditata città dell'intero globo» — e, naturalmente, dell'Illuminismo. Tuttavia l'immagine delle stanze buie e solitarie e delle «notti pensose» lascia intravedere anche qualcos'altro dell'attività spirituale e intellettuale di Pietroburgo degli anni a venire: gran parte della sua luce verrà prodotta in stanze tristi e mal illuminate, lontane dal fulgore ufficiale del Palazzo d'inverno e del governo, fuori della portata della sua sorveglianza (un nodo cruciale, talvolta una questione di vita o di morte), ma anche, in qualche circostanza, isolate dai suoi centri di vita pubblica e sociale.

Puskin prosegue evocando la bellezza delle slitte in inverno, la freschezza dei volti delle ragazze nei giorni di festa ed ai balli, la pompa delle grandi sfilate marziali (Nicola I amava le parate e creò immense piazze urbane appositamente a questo scopo), le celebrazioni della vittoria, la forza vitale della Neva che si apre un varco fra i ghiacci a primavera. Il brano non è privo di una certa bellezza lirica, ma neppure di una certa pretenziosità; il tono elevato è quello delle poesie ufficiali commissionate dallo stato. È

probabile che i lettori del ventesimo secolo si mostrino diffidenti di fronte a questo "sfoggio di retorica e, se si considera il contesto complessivo del poema, avremmo tutti i diritti di diffidarne. Nondimeno, ogni parola di questo poema ha per Puskin — e per tutti coloro che l'hanno seguito nella tradizione di Pietroburgo, compreso l'Eisen-stein di *Ottobre* — un significato ben preciso. Anzi, è solo nel contesto di questa celebrazione lirica che si palesa nella sua pienezza tutto l'orrore di Pietroburgo.

L'introduzione di Puskin al poema si conclude con un'elevata invocazione: «Esulta, città di Pietro: ora che i vinti elementi si sono umiliati a te, che le onde finniche dimentichino la loro avversione e la loro vana ira non turbi l'eterno sonno di Pietro». Ciò che all'inizio suona come un cliché di lode cittadina, si rivela alla fine di un'ironia agghiacciante: il racconto che segue renderà evidente che gli elementi non si sono rappacificati con Pietroburgo — e anzi, per la verità, non sono stati mai neppure realmente vinti —; che la loro ira è fin troppo minacciosa e che lo spirito di Pietro è più che mai desto, vigile e vendicativo.

«Ci *fu* un tempo orrendo: ... di quel tempo vi voglio raccontare». Così inizia la storia. Puskin dà particolare risalto al passato remoto, quasi ad affermare che il terrore è passato; ma la storia che si appresta a narrare smentirà le sue parole. «Sulla tenebrosa Pietrogrado novembre spirava il freddo autunnale; la Neva, rompendo le sue onde rumorose contro le sue sponde di granito, si dibatteva come un infermo agitato nel letto. Era già tardi e scuro; la pioggia batteva furiosa alla finestra e il vento soffiava gemendo malinconicamente». A questo punto, facciamo la conoscenza con il protagonista di Puskin, Eugenio, che sopraggiunge trasportato dalla pioggia e dal vento. È il primo protagonista della letteratura russa, e uno dei primi della letteratura mondiale, ad appartenere all'enorme ed anonima massa urbana. «Il nostro eroe alloggia in una stanzetta, ha un qualche impiego non so dove», è un impiegato della categoria più bassa del servizio civile. Puskin azzarda l'ipotesi che la sua famiglia possa un tempo aver goduto di un certo prestigio nella società russa, ma da un pezzo se ne è perduto il ricordo e persino il rimpianto.

«Dunque, Eugenio tornò a casa, scosse il mantello, si svestì e si mise a letto, ma per un pezzo non poté addormentarsi, agitato da vari pensieri. A che pensava? Pensava che era povero, che doveva conquistarsi col lavoro una decorosa indipendenza»; ecco l'ironia, perché vedremo bene come egli sia ignominiosamente costretto ad essere un dipendente — «che Dio avrebbe potuto dargli intelligenza e denaro; che sarebbero dovuti trascorrere due anni prima di avere una promozione... Pensava che il tempo non migliorava, che il fiume cresceva sempre; che potevano levarsi i ponti della Neva ed egli sarebbe rimasto due o tre giorni separato dalla sua Parasa... Al pensiero di Parasa, il cuore gli si colmò di ardente tenerezza; la sua fantasia si librò in volo, come quella di un poeta».

Eugenio è innamorato di una fanciulla ancor più povera di lui, che abita in una delle isole più lontane e più esposte della fascia periferica della città. Dai suoi sogni, possiamo intuire la modestia e la banalità dei suoi desideri: «Sposarmi? Ebbene, perché no?... Mi costruirei io stesso un angolino ove vivere tranquillo con Parasa. Un letto, due sedie, un piatto di minestra di cavoli, e io, padrone in casa mia. Cos'altro potrei desiderare?... D'estate, la domenica, porterei Parasa a fare delle passeggiate in campagna; mi mostrerei umile, e astuto; mi darebbero un impiego sicuro e Parasa penserebbe alla casa e ai bambini... E così vivremmo, appressandoci lentamente, mano nella mano, alla morte e i nostri nipoti ci seppellirebbero».

I suoi sogni sono tanto limitati da essere quasi patetici, e tuttavia, per piccoli che siano, si scontreranno violentemente e tragicamente con la realtà che sta per scatenarsi sulla testa della città. «La Neva tutta la notte combattè contro il mare e la tempesta e cedette finalmente, non avendo più la forza di resistere». I venti provenienti dal golfo di Finlandia, dal Baltico, spingono la Neva a ripiegare su se stessa e a sommergere la città. Il fiume «rabbioso, tempestoso, sommergeva le isole; ingrossava sempre più, sempre più simile a una belva ruggiva e s'impennava, ribolliva come una caldaia. E a un tratto, come impazzito, si avventò sulla città». Il linguaggio di Puskin erompe in immagini di cataclisma e

devastazione; Milton è l'unico poeta inglese che può giungere a queste vette:

Innanzi ad essa tutto intorno fugge, tutto in un momento è deserto e ora le acque già hanno invaso i sotterranei... Assedio! Assalto! Le perfide acque, come bestie selvagge, raggiungono d'un balzo le finestre; le imbarcazioni battono nei vetri con le poppe, nella loro furia; avanzi di casupole, travi, cumuli di mercanzie, povere masserizie di case miserabili, ponti travolti dalla bufera, bare strappate ai cimiteri, nuotano per le strade... Il popolo osserva la collera di Dio e aspetta il castigo. Ah! tutto è in rovina: tetti e viveri! Dove si andrà a finire?

Quegli elementi che il denaro di Pietro sembrava aver soggiogato e la cui sconfitta Pietroburgo era destinata ad incarnare, si stavano prendendo la loro rivincita. Le immagini di Pus-Idn esprimono qui un radicale mutamento di punto di vista; il linguaggio popolare — religioso, superstizioso, legato ai presagi, infervorato dal timore del giudizio universale e della dannazione — è in questo momento più sincero del linguaggio laico e razionalistico degli uomini di governo che hanno portato il popolo di Pietroburgo a questo punto.

Dove sono ora quei governanti? «In quell'anno terribile, lo Zar [Alessandro I, *N.d.A.*], ora defunto, governava ancora gloriosamente la Russia». Potrebbe sembrare ironico e persino caustico parlare di gloria imperiale in momenti come questi, eppure, se non ci rendiamo conto che Puskin credeva realmente nell'esistenza di una gloria imperiale, non potremo comprendere appieno la forza insita nella sua convinzione della futilità e della vanità di tale gloria». Triste, inquieto, egli (Alessandro) comparve sul balcone, e disse: «Contro gli elementi divini gli Zar nulla possono». Il che è vero, ovviamente, ma a rendere scandalosa questa ovvia verità è il fatto che l'esistenza stessa di Pietroburgo è un'affermazione del **potere** dello Zar sugli elementi. «Sedette e con gli occhi afflitti guardò quella furiosa distruzione. Le piazze erano dei laghi e le strade vi affluivano come larghi fiumi. Il palazzo pareva una triste isola».

Ecco, cristallizzata in una immagine che scorre così rapida da poter facilmente sfuggire, la vita politica di San Pietroburgo dei successivi novant'anni, fino alla rivoluzione del 1917: il palazzo imperiale come un'isola avulsa dalla città che le rumoreggia minacciosamente attorno.

A questo punto incontriamo nuovamente Eugenio sulla «Piazza di Pietro», la piazza del Senato su cui si trova il «Cavaliere di Bronzo» di Falconet, in riva al fiume. È appollaiato sul leone di marmo «senza cappello, con le braccia incrociate, stava immobile, mortalmente pallido». Perché si trova lì?

Egli era atterrito, poveretto! ma non per sé. Egli non udiva il sollevarsi dell'avida onda che gli lambiva i piedi, non sentiva la pioggia che gli frustava il viso, né il vento che con subita rabbia gli aveva strappato il cappello.

Come montagne le onde, mugghiando, sorgevano dall'abisso; là urlava la tempesta e trascinava qua e là i rottami... Dio! Dio! *Laggiù*, vicino ai marosi, quasi sul margine del golfo, c'era la vecchia casetta, con un muro di cinta senza intonaco e, accanto, un salice bianco; là stavano esse, la vedova e la figlia, la sua Parasa, il suo sogno... Oppure si trattava di un sogno? E forse tutta la nostra vita niente altro che un vano sogno, una derisione del destino sulla terra?

Ora Puskin distoglie la propria attenzione dal tormento di Eugenio per appuntarla sull'ironica posizione che egli ha assunto sulla scena urbana: è diventato infatti una delle statue di Pietroburgo. «Ed egli, come fosse incantato, come fosse inchiodato su quel marmo, non può muoversi! Attorno a lui, acqua, solo acqua e nient'altro». Non è esatto, proprio di fronte ad Eugenio, «col dorso volto verso di lui, sul suo incrollabile piedistallo, dominante la Neva tumultuante, sta, col braccio teso, un idolo, sul suo cavallo di bronzo». Il personaggio simile a un Dio che ha dato vita sia al poema sia alla città ora assume le sembianze della più radicale antitesi divina: «l'idolo». Ma quest'idolo ha creato una intera città di uomini a sua immagine e somiglianza; li ha trasformati, come

Eugenio, in statue, monumenti alla disperazione.

Il giorno seguente, benché «piene dell'entusiasmo della vittoria, le onde ancora ribollissero come se sotto di loro fosse acceso il fuoco», le acque del fiume si sono ritirate in misura sufficiente a consentire alla gente di uscire nuovamente per strada e ad Eugenio di abbandonare il suo piedistallo di fronte al Cavaliere di bronzo. Mentre i pietroburghesi tentano di rimettere insieme gli sparsi frammenti delle loro vite, Eugenio, ancora folle di paura, noleggia una barca per farsi traghettare fino alla casa di Parasa, all'imboccatura del golfo. Egli sfiora, al suo passaggio, cadaveri contorti e rottami; giunge sul luogo, ma lì non c'è più nulla: né la casa, né la staccionata, né il salice, né le persone. È stato tutto portato via dall'acqua.

«E pieno di un oscuro presentimento egli cammina, cammina tutt'intorno, e discute fra sé ad alta voce; e a un tratto, battendosi con la mano la fronte, scoppia in una risata». I nervi di Eugenio hanno ceduto. Il fragore delle onde e del vento continua a risuonargli incessantemente nelle orecchie. «Oppresso da tremendi pensieri, errava taciturno; un sogno lo perseguitava. Passò una settimana, un mese, egli non ritornò a casa sua». Il mondo, ci informa Puskin, ben presto si dimenticò di lui. «Tutto il giorno vagava a piedi e la notte dormiva sulla banchina del porto; i suoi vecchi vestiti gli cadevano logori in pezzi». I ragazzacci gli tiravano dietro dei sassi, i vetturini lo colpivano con la frusta, ma lui pareva non accorgersi di nulla, eternamente sopraffatto da una sorta di sgomento interiore. «Così trascinava la sua miserabile esistenza — né bestia né uomo — né questo né quello — né abitante della terra, né spettro di morte...».

Poteva essere l'epilogo di una vicenda romantica strappalacrime: una poesia di Wordsworth, ad esempio, o un racconto di Hoffmann, ma Puskin non è ancora pronto a separarsi da Eugenio. Una notte, mentre girovagava senza rendersi conto di dove si trovasse «a un tratto si fermò e girò gli occhi all'intorno con un selvaggio spavento in viso». È di nuovo nella Piazza del Senato: «e ritto sullo scuro orizzonte, su di una roccia di granito, un simulacro si elevava col braccio levato, in sella su di un cavallo di

bronzo». Improvvisamente i suoi pensieri si fecero tremendamente chiari. Conosceva quel luogo:

e Colui che immobile ergeva nelle tenebre la testa di bronzo, colui del quale la fatidica volontà aveva elevato la città sul mare... Era terribile nella nebbia che lo circondava! Quale pensiero sulla sua fronte! Quale forza nascosta in esso! E quale fuoco nello stesso cavallo! Verso quale meta galoppi, superbo cavallo, e dove andrai a mettere il tuo piede? O potente dominatore del destino! Non così tu, in alto sopra l'abisso, hai sollevato, impennando, la Russia? Intorno al piedistallo del simulacro, il povero Eugenio errò fuor di sé e i suoi occhi selvaggi si posarono sul volto di colui che imperava su mezzo mondo.

E improvvisamente, «una fiamma gli corse al cuore e il sangue si mise a bollirgli. Ritto dinanzi al colosso orgoglioso, egli, cupo, digrignava i denti e serrava i pugni, come vinto da una forza malefica: "Bene, meraviglioso costruttore!" sibilò fremente d'odio, "Te la vedrai con me, adesso!"». Questo è uno dei grandi momenti radicali dell'età romantica: la sfida prometeica sgorga inaspettatamente dall'animo dell'uomo comune, dell'oppresso.

Ma Puskin è un realista russo oltre che un romantico europeo, e sa che nella Russia reale degli anni dal 1820 al 1840 è sempre Zeus ad avere l'ultima parola: «Te la vedrai con me!

— E a un tratto si mise a fuggire». Tutto si svolge in una riga, è tutto fuso in un unico istante, poiché «gli era parso che il terribile Zar ardendo di una subita collera, voltasse il viso in silenzio... Ed egli corre per la piazza vuota e ode dietro di sé, come un fragore di tuono, il pesante scalpito del galoppo sul selciato smosso, e vede nel pallido chiarore lunare il Cavaliere di bronzo che gli vien dietro, col braccio levato, sul cavallo che galoppa rumorosamente. E per tutta la notte il povero demente ovunque si rivolge, vede il Cavaliere di bronzo che galoppa con pesante scalpito». Il primo istante di ribellione di Eugenio è anche l'ultimo. «Da quel momento, quando gli capitava di andare sulla piazza, gli si dipingeva in viso il terrore; si portava in fretta la mano al cuore

come per calmare uno spasimo, si toglieva il consunto berretto e, senza alzare lo sguardo, passava da un lato». L'idolo lo spinge non solo fuori del centro cittadino ma oltre i confini della città, in quelle remotissime isole in cui il suo amore è stato trascinato via dai flutti. È là, che, a primavera, il suo corpo viene portato a riva e che «per amor di Dio, seppellirono il suo freddo cadavere».

Ho dedicato tanto tempo e tanto spazio al *Cavaliere di bronzo* perché mi sembra che in esso sia possibile trovare efficacemente compendiata e cristallizzata la storia dell'intero ciclo vitale di Pietroburgo: una visione della grandiosità e della magnificenza della città, e una visione della follia su cui si è fondata: la folle idea che una natura volubile e capricciosa potesse essere domata e padroneggiata definitivamente dalla volontà imperiale; la rivalsa della natura, che, esplodendo rovinosamente, riduce quella grandiosità ad un cumulo di rovine distruggendo vite e speranze; la vulnerabilità e il terrore della gente comune di Pietroburgo, intrappolata in mezzo al fuoco incrociato di uno scontro tra titani; il ruolo particolare dell'impiegato nella burocrazia statale, il proletario istruito — forse il primo di quelli che Nietzsche definisce «nomadi statali» (pubblici funzionari, ecc.) senza patria — che è l'Uomo Qualunque di Pietroburgo; la rivelazione che l'uomo-dio di Pietroburgo, che domina dal suo centro l'intera città, è in realtà un idolo; l'audacia dell'uomo comune che osa affrontare il dio-idolo e chiedergli conto; la futilità del primo atto di protesta; la potenza dei potenti di Pietroburgo che avrebbe annientato ogni genere di sfide e sfidanti; lo strano e apparentemente magico potere dell'idolo di incarnarsi nelle menti dei suoi sudditi; l'invisibile polizia che li calpesta nella notte, inducendoli ad uscire di senno, spargendo la follia nei più infimi bassifondi della città per controbilanciare la follia che regna nelle sue cerchie dominanti; un'immagine dei successori di Pietro sul trono, descritti come esseri tristemente impotenti, in quel loro palazzo che è un'isola irrimediabilmente avulsa dal resto della città che brulica e ribolle attorno ad esso; la nota di sfida che continua a echeggiare, per quanto debolmente, nella piazza del Senato, per molto tempo ancora dopo che il primo ribelle è stato annientato: «Dovete ancora fare i conti con me!».

Il poema di Puskin è la voce dei martiri decabristi, il cui breve momento di gloria sulla piazza del Senato si sarebbe celebrato appena un anno dopo quello di Eugenio. Ma il **Cavaliere di bronzo** si spinge ancora più in là rispetto a loro addentrandosi ancor più profondamente nella vita cittadina, nella vita delle masse povere ignorate dai Decabristi. La gente comune di Pietroburgo, nelle generazioni a venire, avrebbe a poco a poco trovato il modo di far sentire la propria presenza, di appropriarsi dei grandi spazi e delle grandi strutture cittadine. Per il momento, tuttavia, se la sarebbe svignata o si sarebbe tenuta al riparo degli sguardi — nel sottosuolo, per usare l'immagine dostoevskiana degli anni attorno al 1860 — e Pietroburgo avrebbe continuato ad incarnare il paradosso di uno spazio pubblico privo di una vita pubblica.

Pietroburgo sotto Nicola I: Palazzo versus Prospettiva

Il regno di Nicola I (1825-1855), che iniziò con la repressione dei Decabristi e si concluse con la disfatta militare di Sebastopoli, rappresenta uno dei periodi più bui della storia della Russia moderna. Il contributo più duraturo dato da Nicola alla storia russa fu l'ampliamento di una polizia politica, controllata dalla sua Terza sezione segreta, che giunse ad infiltrarsi in ogni settore della vita russa, creando nella mente degli europei l'immagine di una Russia archetipo dello «stato di polizia». Il governo di Nicola I, tuttavia, non ebbe l'unico difetto di essere crudelmente repressivo: esso infierì nei confronti dei servi della gleba (circa i quattro quinti della popolazione) distruggendo tutte le speranze di una loro liberazione, domandoli con orrenda brutalità (durante il regno di Nicola si verificarono circa seicento insurrezioni contadine; uno dei suoi più grandi successi fu quello di riuscire a tenere nascosta la maggior parte delle insurrezioni e la loro repressione al resto del paese); condannò inoltre a morte migliaia di persone dopo processi segreti, che non avevano la minima parvenza di legalità (Dostoevskij, la più illustre di quelle, venne graziato trenta secondi prima dell'esecuzione); istituì molteplici livelli di censura; riempi di

informatori scuole ed università, giungendo, alla fine, a paralizzare l'intero sistema scolastico, avendo ridotto tutto il pensiero e la cultura alla clandestinità, in prigione o in esilio.

L'elemento distintivo di tutto ciò non fu la repressione in sé e per sé né la sua portata — lo stato russo aveva sempre trattato i suoi sudditi in modo spaventoso — bensì il suo scopo. Pietro il Grande aveva sparso terrore e morte allo scopo di aprire con la forza una finestra sull'Europa, di spianare il cammino al progresso e alla crescita del paese. Nicola e la sua polizia repressero e infierirono con l'intento di chiudere quella finestra. La differenza che intercorre tra lo Zar, soggetto del poema di Puskin, e lo Zar che soffocò la poesia, è la stessa che intercorre tra un «edificatore dal potere taumaturgico» e un poliziotto. Il *Cavaliere di bronzo* aveva inflitto atroci sofferenze ai suoi connazionali per spingerli verso il progresso; il governo attuale sembrava avesse come unico scopo quello di schiacciarli. Nella Pietroburgo dello Zar Nicola, il Cavaliere di Puskin era quasi altrettanto alienato del suo impiegato.

Aleksandr Herzen, scrivendo dall'esilio, ci ha fornito il resoconto classico del regime di Nicola. Eccone un brano significativo:

Senza essere mai completamente russo, cessò di essere europeo... Il suo era un impianto senza motore... Si limitò a reprimere ogni anelito di libertà, ogni idea di progresso... Durante il suo lungo regno minacciò di volta in volta tutte le istituzioni, introducendo ovunque l'elemento paralizzante, la morte⁹.

L'immagine herzeniana di un impianto senza motore, un'immagine tratta dalla tecnologia e dall'industria moderne, è particolarmente felice. Uno dei capisaldi della linea di condotta degli zar da Pietro a Caterina la Grande, fu il tentativo, improntato a criteri mercantilistici, di stimolare una crescita economica e industriale in nome della *raison d'état*: dare insomma un motore a quell'impianto. Sotto Nicola questa politica venne consapevolmente e decisamente abbandonata (non sarebbe stata ripresa che negli anni Novanta, dal conte Witte, con notevole

successo). Nicola e i suoi ministri ritenevano che il governo dovesse di fatto ritardare lo sviluppo economico, poiché quel genere di progresso avrebbe legittimamente fatto nascere richieste di riforma politica e nuove classi — una borghesia, un proletariato industriale — in grado di appropriarsi dell'iniziativa politica. Dal momento che la servitù della gleba teneva la stragrande maggioranza della popolazione incatenata alla terra e ai suoi signori, riducendo nei proprietari terrieri l'incentivo a modernizzare le proprie tenute (o in realtà compensandoli della mancata modernizzazione) ed impedendo la crescita di una forza lavoro industriale libera e mobile, i circoli dominanti si erano resi conto sin dai promettenti primi anni di regno di Alessandro I che essa era la principale protagonista nel processo di rallentamento della crescita economica del paese. L'insistenza di Nicola sul carattere di inviolabilità dell'istituto della servitù della gleba era tesa a garantire che lo sviluppo economico della Russia sarebbe stato bloccato, proprio nel momento in cui le economie dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti stavano decollando e assumendo posizioni di vantaggio. Di conseguenza, anche in relazione a quelle economie, l'arretratezza del paese aumentò considerevolmente durante l'epoca di Nicola. Ci volle una grave sconfitta militare per scuotere il governo dal suo elefantiaco compiacimento. Fu solo dopo il disastro di Sebastopoli, un disastro politico e militare oltre che economico, che la Russia pose termine alle celebrazioni ufficiali della propria arretratezza¹⁰.

Il prezzo politico e umano del sottosviluppo era evidente a uomini di pensiero tanto diversi tra loro come l'aristocratico moscovita Chadaev e il plebeo pietroburghese Belinskij; entrambi sostenevano che ciò di cui la Russia aveva maggiormente bisogno era un nuovo Pietro il Grande che riaprisse con la forza la finestra Sull'Occidente. Ma Chadaev venne dichiarato ufficialmente pazzo e tenuto per molti anni agli arresti domiciliari; e per quanto riguarda Belinskij: «Avremmo preferito farlo marcire in una fortezza», dichiarò colmo di rincrescimento uno dei capi della polizia segreta, dopo che la tubercolosi aveva spento la sua giovane esistenza all'inizio del 1848. Per di più le idee di Belinskij sullo

sviluppo («i paesi che non posseggono un ceto medio sono condannati all'irrilevanza eterna»; «il processo interno di sviluppo civile in Russia non potrà avere inizio finché... la piccola nobiltà non sarà stata trasformata in una borghesia») erano condivise da pochissimi, anche all'interno dell'opposizione radicale. All'epoca di Nicola anche gli uomini di pensiero radicali, democratici, socialisti e filooccidentali condivisero molti dei pregiudizi del governo in campo economico e sociale: la propensione per un'economia essenzialmente agricola, il profondo rispetto delle tradizioni comunitarie dei contadini, l'avversione nei confronti della borghesia e dell'industria. Quando affermò «Dio salvi la Russia dalla borghesia!», Herzen stava inconsapevolmente contribuendo ad impedire che quell'impianto che egli abborriva riuscisse a dotarsi di un motore¹¹.

Durante il regime di Nicola, Pietroburgo si guadagnò una fama, che non avrebbe mai più perduta, di luogo spettrale, bizzarro e misterioso. Tali caratteristiche vennero memorabilmente evocate in quel periodo da Gogol' e Dostoevskij. Ecco, ad esempio, un breve racconto di Dostoevskij, del 1848, intitolato *Cuor debole*:

Avvicinatosi alla Neva, si fermò per un minuto e gettò uno sguardo penetrante lungo il fiume, verso la lontananza piena di fumo e torbida di gelo, che ad un tratto si fece vermiglia per gli ultimi raggi color porpora del tramonto di sangue che si stava spegnendo nell'orizzonte cupo. La notte scendeva sulla città e tutta la pianura sconfinata della Neva, gonfia dalla neve gelata, sotto l'ultimo riflesso del sole, ardeva coperta di miriadi infinite di scintille di brina, simili ad aghi. Il freddo stava raggiungendo i venti gradi sotto zero... Un vapore gelato fumigava dai cavalli, mortalmente stanchi, dalla gente che correva. L'aria, compressa, tremava ad ogni minimo suono e simili a giganti, da tutti i tetti dei due lungofiume si alzavano e salivano in alto lungo il cielo freddo, colonne di fumo, che si intrecciavano e poi di nuovo si scioglievano nel loro cammino, di modo che sembrava che nuovi edifici si alzassero sopra i vecchi edifici, che una nuova città si stesse formando nell'aria... Sembrava, infine, che tutto questo mondo, con

tutti i suoi abitanti, forti e deboli, con tutte le loro abitazioni, coi rifugi dei mendicanti e con i palazzi dorati — delizia dei forti di questo mondo — somigliasse in quell'ora crepuscolare ad un sogno fantastico, magico, ad un sogno che, a sua volta, sarebbe subito svanito, si sarebbe dileguato in vapore che saliva verso lo scuro cielo color turchino¹².

Analizzeremo, ora, l'evoluzione subita nel corso di un secolo dall'identificarsi di Pietroburgo in un miraggio, in una città fantasma, la cui grandiosità e magnificenza erano continuamente pronte a dissolversi nella sua aria caliginosa. Intendo qui proporre l'idea che nell'atmosfera politica e culturale del regime di Nicola I, il diffondersi di un simbolismo spettrale acquistò un senso autenticamente reale. Questa città, la cui esistenza stessa era un simbolo del dinamismo della Russia e della sua determinazione ad aprirsi alla modernità, ora si trovava ad essere alla testa di un impianto che si gloriava di essere un impianto senza motore. I successori del Cavaliere di bronzo si erano addormentati in sella, con le redini saldamente in pugno ma rigidi come pezzi di ghiaccio, cavallo e cavaliere sorretti dall'equilibrio statico di un enorme peso morto. Nella Pietroburgo di Nicola lo spirito privo di scrupoli ma dinamico di Pietro venne ridotto ad uno spettro, ad un fantasma, abbastanza potente da ossessionare la città ma incapace di vivificarla. Nessuna meraviglia dunque che Pietroburgo si ponesse come l'archetipo moderno della città fantasma. Ironicamente, furono proprio le incongruenze che scaturirono dalla politica di Nicola — una politica di arretratezza forzata condotta tra le forme e i simboli di una modernizzazione forzata — a fare di Pietroburgo la fonte ispiratrice di un modernismo estremamente singolare, cui si potrebbe dare il nome di «modernismo del sottosviluppo».

Durante il regno di Nicola, mentre lo stato dormiva, l'asse e il dramma della modernità si spostarono dal sontuoso complesso di edifici di stato e monumenti ed enormi piazze che costituiva il centro della città lungo la Neva, alla Prospettiva Nevskij. La Nevskij era una delle tre strade, che, diramandosi a raggiera dalla Piazza dell'Ammiragliato, imprimevano alla città la sua forma

caratteristica. Era sempre stata una delle vie principali di Pietroburgo. All'inizio del diciannovesimo secolo, tuttavia, durante il regno di Alessandro, la Nevskij venne quasi completamente ricostruita da vari illustri architetti neoclassici. Quando, nei tardi anni Venti, il suo nuovo aspetto venne alla luce, essa si distingueva nettamente dalle altre due strade che componevano la raggiera (la Prospettiva Voznesenkij e la via Gorokhovaya) e venne unanimemente riconosciuta come un ambiente urbano unico¹³. Era la strada più lunga, più ampia, meglio illuminata e meglio pavimentata della città. Si dipartiva dalla Piazza dell'Ammiragliato e procedeva in linea retta, per due miglia e tre quarti, verso sud-ovest. (Poi deviava, restringendosi, e proseguiva in una breve appendice fino al Monastero Aleksandr Nevskij; ma questo segmento non venne mai considerato realmente parte de «la Nevskij» quindi noi non ce ne occuperemo in questa sede). Dopo il 1851, essa conduceva al capolinea del treno espresso Mosca-Pietroburgo, uno dei simboli principali dell'energia e della mobilità della Russia (oltre che, naturalmente, un personaggio fondamentale dell'**Anna Karenina** di Tolstoj). Attraversata dal fiume Moika e dai canali Caterina e Fontanka, era interrotta da eleganti ponti che offrivano belle ed ampie vedute prospettiche della vita che fluiva in città.

La strada era fiancheggiata da splendidi edifici, spesso costruiti su piazze secondarie e spazi pubblici riservati: la cattedrale neo-barocca di Nostra Signora di Kazaan, il palazzo Mi-khailovskij in stile rococò, in cui nel 1801 lo zar Paolo I, folle, venne strangolato dalle sue guardie del corpo per consentire a suo figlio Alessandro di succedergli sul trono; il teatro Alexandrinskij, in stile neoclassico; la Biblioteca pubblica, amata da generazioni di intellettuali troppo poveri per potersi permettere una biblioteca personale; il Gostinij Dvor (o Les Grandes Boutiques, come proclamavano le sue insegne), un intero isolato di gallerie affollate di vetrine di negozi, costruito sullo stile della Rue de Rivoli e di Regent Street, ma, come molti adattamenti russi di prototipi occidentali, di gran lunga superiore agli originali quanto a dimensioni. Da qualsiasi punto della strada, alzando gli occhi, si poteva scorgere la guglia aurea

della Torre dell'Ammiragliato (ricostruita tra il 1806 e il 1810) che costituiva per l'osservatore un punto di riferimento visivo, dandogli il senso della propria posizione in rapporto al complesso della città, accendendo la sua immaginazione, quando il sole, nel suo movimento, illuminava il pinnacolo aureo trasformando lo spazio urbano reale in un magico paesaggio di sogno.

La Prospettiva Nevskij era per molti aspetti un ambiente tipicamente moderno. Innanzitutto, l'assenza di curve, l'ampiezza, la lunghezza e l'ottimo selciato rendevano la strada un mezzo ideale per lo spostamento delle cose e delle persone, un'arteria perfetta per le nuove forme di traffico veloce e pesante. Come i *boulevards* aperti da Haussmann nel cuore di Parigi intorno al 1860, essa funzionò da fulcro per le forze materiali e umane che venivano via via accumulandosi: il macadam e l'asfalto, la luce a gas e quella elettrica, la ferrovia, i filobus e le automobili, i film e le dimostrazioni di massa. Tuttavia, poiché Pietroburgo era stata progettata e pianificata così bene, la Nevskij esisteva già una generazione prima delle sue omologhe parigine, e la sua vita scorreva molto più dolcemente, senza devastare esistenze né vecchi quartieri.

In un secondo tempo, la Nevskij funse da vetrina per le meraviglie della nuova economia consumistica che la moderna produzione di massa aveva appena cominciato a diffondere: mobili e argenteria, tessuti e abiti, calzature e libri, tutto veniva esposto in maniera allettante nella miriade di negozi che si affacciava sulla strada. Accanto alle merci straniere — abiti e mobili francesi, tessuti e selle inglesi, porcellane e orologi tedeschi — erano esibiti stili di vita stranieri, uomini e donne stranieri, tutto il fascino proibito del mondo esterno. Una serie di litografie prodotta a partire dagli anni intorno al 1830, ripubblicata di recente, mostra come più di metà delle insegne dei negozi della Nevskij recasse scritte bilingui o addirittura solo in lingua inglese o francese; pochissime erano le scritte esclusivamente in russo. Anche per una città internazionale come Pietroburgo, la Nevskij era una zona straordinariamente cosmopolita ¹⁴. Per di più — e ciò rivestì particolare importanza durante un governo repressivo come quello

di Nicola — la Nevskij era l'unico spazio pubblico a Pietroburgo che non fosse strettamente controllato dallo stato. Meglio, il governo era sì in grado di sorvegliare ma non certo di provocare le azioni e le interazioni che vi si verificavano. Di conseguenza, la Nevskij assunse l'aspetto di una sorta di zona franca in cui le forze psichiche e sociali potevano manifestarsi liberamente.

Infine, la Nevskij era l'unico luogo di Pietroburgo (forse di tutta la Russia) in cui si potevano trovare riunite insieme tutte le categorie sociali esistenti: dalla nobiltà, i cui palazzi e le cui residenze di città abbellivano la strada in prossimità dell'imboccatura vicino all'Ammiragliato ed al Palazzo d'inverno, ai poveri artigiani, alle prostitute, ai derelitti ed ai vagabondi che si affollavano negli squallidi alberghetti e nelle taverne nei pressi della Stazione ferroviaria di Piazza Zuanieskij ove terminava la Prospettiva. La Nevskij li riunì tutti insieme, li attrasse nel suo vortice, lasciò che facessero ciò che volevano delle loro esperienze e dei loro incontri. I pietroburghesi amavano la Nevskij e non cessarono mai di mitizzarla, perché essa rappresentava per loro, nel cuore di un paese sottosviluppato, una vetrina di tutte le allettanti promesse del mondo moderno.

Gogol': la strada reale e surreale

La mitologia popolare relativa alla Prospettiva Nevskij è stata trasformata per la prima volta in arte da Gogol' nello splendido racconto eponimo pubblicato nel 1835. Questo racconto, praticamente sconosciuto al mondo anglofono¹⁵, è imperniato essenzialmente sulla tragedia romantica di un giovane artista e sulla farsa non meno romantica di un giovane soldato. Sulle loro vicende ci si soffermerà tra poco. Più essenziale, tuttavia, e più interessante per il nostro assunto, è l'introduzione di Gogol', con la quale l'autore inserisce i due protagonisti nella cornice del loro habitat naturale. La cornice viene prodotta da un narratore che con l'esuberanza di un imbonitore da luna-park, ci introduce nella strada. In queste poche pagine, Gogol', senza alcuno sforzo (né,

forse, consapevolezza) apparente, inventa uno dei generi fondamentali della letteratura moderna: l'avventura nella strada urbana, in cui protagonista è la strada stessa. Il narratore di Gogol' ci parla con una concitazione che ci stordisce:

Non c'è niente di meglio della Prospettiva Nevskij, almeno a Pietroburgo, dove essa è tutto. Di che cosa non brilla questa strada, meraviglia della nostra capitale! So con certezza che non uno dei suoi pallidi e impiegatizi abitanti cambierebbe la Prospettiva Nevskij con tutti i beni della terra [...] E le signore! Oh, per le signore la Prospettiva Nevskij è qualcosa di ancora più piacevole. E per chi del resto non è piacevole?

Egli tenta di spiegarci in che cosa questa strada è diversa da tutte le altre:

Anche se hai un affare importante e improrogabile da sbrigare, ecco che, dopo aver messo piede qui, te ne dimentichi subito. Questo è l'unico luogo dove la gente non si fa vedere perché spinta dal bisogno e dall'interesse che coinvolgono l'intera Pietroburgo. Sembra che le persone incontrate sulla Prospettiva Nevskij siano meno egoiste che non sulla Morskàja, sulla Gorochòvaja, sulla Litèjnaja, sulla Mescànskaja e nelle altre vie, dove l'avidità, il profitto e il bisogno si manifestano sia in quelli che camminano, sia in quelli che volano in carrozze e calessini. La Prospettiva Nevskij è il punto universale di confluenza di Pietroburgo. Qui l'abitante del rione Peterbùrgskij o del rione Vybòrgskoj, che da vari anni non è più stato a trovare il suo amico a Peski o alla Barriera di Mosca, può star certo che lo incontrerà senza fallo. Nessun elenco di indirizzi e nessun ufficio informazioni procureranno mai notizie così sicure come la Prospettiva Nevskij. Onnipotente Prospettiva Nevskij! [...]. Quale veloce fantasmagoria si svolge qui nel corso d'una giornata! Quanti mutamenti in sole ventiquattr'ore!

Il fine essenziale di questa strada, l'elemento che le conferisce il suo carattere particolare, è la socievolezza: la gente vi si reca per

vedere e farsi vedere, e per comunicarsi reciprocamente le proprie opinioni, senza secondi fini, senza cupidigia o competitività, ma come un'attività fine a se stessa. Quello che viene reciprocamente comunicato, e il messaggio della strada nel suo insieme, è una strana miscela di realtà e fantasia: da una parte essa funge infatti da scenario perché la gente possa fantasticare su chi dovrebbe essere; dall'altra, fornisce, a coloro che sono in grado di interpretarli, gli elementi utili a capire chi sia veramente la gente.

Sulla socievolezza propria della Nevskij gravano parecchi paradossi. Su un piano, essa spinge le persone ad un confronto diretto; sull'altro le costringe ad un movimento vorticoso con una velocità ed una forza tali che è difficile per chiunque osservare attentamente chi gli sta di fronte: infatti prima di poterla mettere a fuoco chiaramente, l'apparizione è svanita. Di conseguenza, gran parte dello spettacolo offerto dalla Nevskij non è costituito tanto di persone che si mostrano, quanto di forme e fattezze frammentarie che passano come un lampo:

Come sono spazzati con cura i suoi marciapiedi e, Dio mio, quanti piedi vi hanno lasciato le loro orme! Il rozzo sudicio stivale del soldato in congedo, sotto il cui peso sembra debba incrinarsi persino il granito; la minuscola scarpetta, leggera come fumo, della giovane dama che volge il viso verso le vetrine scintillanti di un negozio, come il girasole verso l'astro; e la sciabola tintinnante dell'alfiere pieno di speranze che vi lascia un graffio, tutto fonde sulla Prospettiva Nevskij il potere della forza e il potere della debolezza.

Il brano, scritto quasi come se il punto di vista fosse quello del manto stradale, lascia intendere che è possibile percepire le persone che affollano la Nevskij solo a patto di scomporle nei loro elementi costitutivi — in questo caso, i piedi — ma anche che, sapendo osservare attentamente, è possibile considerare ogni caratteristica come una monade del loro intero essere.

Questa visione franta è portata a grande ampiezza e profondità quando Gogol' passa a tratteggiare una giornata di vita

della strada. «Quanti mutamenti in ventiquattr'ore!». Il narratore di Gogol' inizia adagio, poco prima dell'aurora, in un momento in cui anche la strada stessa è quieta: solo pochi contadini, che arrancano faticosamente, stanchi per il lungo cammino dalla campagna fin là, dove si recano a lavorare ai grandiosi progetti edilizi della città, e mendicanti che gironzolano attorno ai negozi dei fornai, i cui forni sono stati accesi tutta la notte. Verso l'alba la vita comincia a risvegliarsi, con i bottegai che aprono le loro botteghe, le merci che vengono scaricate, le vecchie signore che tornano dalla Messa. Lentamente la strada si riempie di impiegati che si affrettano al lavoro e poco dopo delle carrozze dei loro superiori. Mentre la Nevskij con lo scorrere del giorno si affolla di una moltitudine di persone e riprende vigore e velocità, anche la prosa di Gogol' acquista velocità ed intensità: l'autore raffigura in tono concitato l'ammucchiarsi frenetico dei diversi tipi umani — istitutori e governanti con i loro pupilli, attori, musicisti con il loro pubblico probabile, soldati, uomini e donne in giro per le compere, impiegati statali e diplomatici, tutte le infinite gerarchie del funzionario pubblico — correndo rapidamente avanti e indietro, facendo proprio il ritmo frenetico della strada. Infine, nel tardo pomeriggio o a prima sera, nell'ora di punta in cui sulla Prospettiva si riversa la gente alla moda o che tale vorrebbe essere, l'energia e il movimento si fanno così intensi che i piani della visione si frantumano e l'unità della forma umana si spezzetta in frammenti surreali:

Qui incontrerete baffi meravigliosi, che nessuna penna, nessun pennello sanno raffigurare; baffi ai quali è stata dedicata la metà migliore della vita: oggetto di lunghe cure durante il giorno e durante la notte, baffi sui quali sono stati versati i profumi e gli aromi più sorprendenti e che tutte le più preziose e rare qualità di unguenti hanno impomatato, baffi che durante la notte vengono avvolti in fine carta velina, baffi a cui sono rivolte le più commoventi attenzioni dei loro possessori, e che i passanti invidiano. Ognuno sulla Prospettiva Nevskij è poi abbagliato dalle mille varietà di cappellini, di abiti, di fazzoletti variopinti e leggeri, ai quali le rispettive proprietarie restano a volte affezionate anche

per due giorni. Sembra che un intero mare di farfalle si sia sollevato improvvisamente dai fiori e si librano come una nube scintillante sopra gli scarafaggi neri che sono gli uomini. Qui incontrerete vitini come neppure avete mai sognato: vitini esili, sottili, non più grossi d'un collo di bottiglia, vedendo i quali vi fate rispettosamente da parte perché non si dia il caso di urtarli inavvertitamente con un gomito scortese; il vostro cuore è preso dalla timidezza e dal timore che magari anche soltanto un vostro incauto respiro possa infrangere queste incantevoli creazioni della natura e dell'arte. E quali maniche femminili incontrate sulla Prospettiva Nevskij! Ah, che incanto! Esse assomigliano un poco a due aerostati, tanto che la dama potrebbe d'improvviso sollevarsi in aria, se non la tenesse il suo cavaliere... Qui troverete un sorriso unico, un sorriso all'apice dell'arte.

E così via. È difficile immaginare che rilievo dessero i contemporanei di Gogol' a passi come questo: di certo non ne esistono molte testimonianze scritte. Considerato dalla prospettiva del nostro secolo, tuttavia, questo scritto è prodigioso: la Prospettiva Nevskij sembra condurre Gogol' al di fuori dei confini della sua epoca e proiettarlo nella nostra, come quella dama che si libra in volo avvalendosi delle proprie maniche.

L'**Ulisse** di Joyce, *Berlin Alexanderplatz* di Dòblin, i paesaggi urbani cubo-futuristi, i montaggi dadaisti e surrealisti, il cinema espressionista tedesco, Eisenstein e Dziga Vertov, la *nouvelle vague* parigina, prendono tutti le mosse da questo luogo centrale: sembra quasi che Gogol' stia inventando tutto il ventesimo secolo.

Gogol' ci presenta poi, forse per la prima volta in letteratura, un altro dei temi archetipici della modernità: la particolare aura magica che circonfonde la città di notte. «Ma, non appena cade il crepuscolo sulle case e sulle strade, e la guardia, riparandosi sotto una stuoia, s'arrampica sulla scala ad accendere il lampione, ..., allora la Prospettiva Nevskij di nuovo si rianima e si mette in movimento. Allora viene quel momento misterioso in cui le lampade danno ad ogni cosa una certa luce seducente, misteriosa». I più anziani, i coniugati, coloro che hanno solide radici a quest'ora

sono andati via tutti; la Nevskij ora appartiene ai giovani, a chi è in cerca di qualcosa e, aggiunge Gogol', alle classi lavoratrici, che sono naturalmente le ultime a lasciare i propri posti di lavoro. «A quest'ora si percepisce una sorta di motivazione o, meglio, qualcosa di simile a una motivazione che comunque appare completamente involontaria. Il passo di ognuno si fa affrettato e irregolare. Lunghe ombre balenano sui muri e sul selciato e per poco non raggiungono con le loro teste il Ponte della Polizia». A quest'ora la Nevskij si fa al tempo stesso più reale e più irreale. Più reale, in quanto la strada è ora animata da bisogni concreti, immediati ed intensi: sesso, denaro, amore: queste sono le involontarie correnti motivazionali che circolano nell'aria; gli elementi frammentari si incarnano ora in persone reali, che cercano avidamente altre persone per soddisfare i propri bisogni. D'altra parte, la profondità e l'intensità di questi desideri alterano le percezioni reciproche, nonché la stessa presentazione che ognuno fa di sé. Sia il proprio io che l'Altro appaiono più grandi in quella luce magica, ma la loro imponenza è altrettanto evanescente e fittizia di quella delle ombre sui muri.

Fin qui lo sguardo di Gogol' è stato generale e panoramico, ma adesso la sua attenzione è strettamente concentrata su due giovani, dei quali sta per narrare le storie: Piskarev, artista, e Pirogov, ufficiale. Mentre questi improbabili compagni passeggiano insieme lungo la Prospettiva, il loro sguardo viene attratto contemporaneamente da due ragazze che passano loro accanto. Si separano e si precipitano in direzioni opposte, abbandonando la Nevskij e sparendo nell'oscurità delle viuzze laterali, per inseguire ognuno la ragazza dei propri sogni. Mentre li segue, Gogol' passa dalla surreale pirotecnia dell'introduzione ad una vena più convenzionalmente coerente, più tipica del realismo romantico del secolo diciannovesimo, quello di Balzac, Dickens e Puskin, orientata verso le persone reali e le loro vite.

Il tenente Pirogov è una grande creazione comica, un monumento agli orpelli e alle vanità più grossolane che si collegano al sesso, al ceto, alla nazionalità: tanto che il suo nome è diventato proverbiale nella lingua russa. Seguendo la ragazza che ha visto sulla Nevskij, Pirogov si ritrova in un quartiere di lavoratori

tedeschi: la ragazza risulta essere, alla fine, la moglie di un operaio metallurgico originario della Svevia. Questo è il mondo degli occidentali che producono le merci che fanno bella mostra di sé sulla Nevskij e che gli ufficiali russi consumano allegramente. In realtà, l'importanza di questi stranieri per l'economia della Russia e di Pietroburgo è una riprova dell'inettitudine e dell'intima debolezza del paese. Ma Pirogov non è consapevole di ciò e tratta gli stranieri come è avvezzo a trattare i servi. Sulle prime è sorpreso che il marito, Schiller, sia indignato per quell'amoreggiare del protagonista con sua moglie: non è pur sempre un ufficiale russo? Schiller e il suo amico, il ciabattino Hoffmann, non se ne danno per inteso: avrebbero potuto benissimo essere degli ufficiali anche loro, se avessero scelto di restare in patria. Allora Pirogov commissiona all'uomo un certo lavoro: il che, d'altronde, gli fornirà il pretesto per gironzolare ancora lì attorno, benché poi di fatto egli sembri considerare il proprio ordine come una sorta di allettante incentivo al marito, perché chiuda un occhio. Pirogov riesce a fissare un appuntamento con Frau Schiller, ma, quando arriva, il marito e Hoffmann lo sorprendono, lo sollevano di peso e lo buttano fuori.

L'ufficiale rimane sbigottito:

Nulla potrebbe reggere il confronto con l'ira e l'indignazione di Pirogov. Il solo pensare a una così spaventosa offesa lo rendeva idrofobo. La Siberia e la fustigazione erano secondo lui una piccola punizione per Schiller. Volò a casa per recarsi di là, una volta cambiatosi, direttamente dal generale e descrivergli con le tinte più fosche la ribalderia degli artigiani tedeschi. Contemporaneamente voleva inoltrare anche una richiesta scritta allo Stato maggiore...

Ma tutto questo finì in un certo modo piuttosto strano: strada facendo, egli entrò in una pasticceria, si mangiò due pasticcini di pasta sfoglia, leggiucchiò qualcosa sull'*Ape del Nord*, e ne uscì che non era più così furioso. Per giunta, la sera fresca e piuttosto gradevole lo indusse a passeggiare un poco per la Prospettiva Nevskij.

La sua brama di conquista gli ha procurato una cocente umiliazione, ma Pirogov è troppo stupido per imparare qualcosa dal suo fallimento, o perfino per tentare di rendersene conto. Di lì a pochi minuti Pirogov si è scordato l'intera faccenda; passeggia allegramente lungo la Prospettiva fantasticando su chi sarà la sua prossima conquista. Si dilegua lentamente nella luce crepuscolare, sulla strada che conduce a Sebastopoli. E' un tipico rappresentante della classe che governò la Russia fino al 1917.

Piskarev, figura assai più complessa, è, forse, l'unico personaggio autenticamente tragico dell'intera opera di Gogol', il personaggio a cui Gogol' affida senza la minima riserva il suo cuore. Mentre l'ufficiale dà la caccia alla sua bionda, il suo amico, un artista, si è perdutamente innamorato della bruna che ha scorto. Piskarev immagina che sia una gran dama, e non osa avvicinarla. Quando finalmente si decide, tuttavia, scopre che si tratta in realtà di una prostituta, e di una delle più frivole e ciniche, per giunta. Pirogov, naturalmente, se ne sarebbe accorto immediatamente, ma a Piskarev, innamorato della bellezza, mancano l'esperienza di vita e la consapevolezza terrena necessarie a comprendere quando la bellezza è una maschera e una merce. (Allo stesso modo, ci confida il narratore, è incapace di sfruttare commercialmente i suoi dipinti: è così felice quando la gente dà segno di apprezzarne la bellezza che li cede ad un prezzo molto inferiore al loro valore di mercato). Il giovane artista si riprende da quel suo primo smacco e immagina che la ragazza sia una vittima indifesa: decide di redimerla, con la forza del suo amore, e di portarla con sé nella sua soffitta dove vivranno, poveri ma onesti, d'arte e d'amore. Fa di nuovo appello al suo coraggio, la avvicina e si dichiara, ma ancora una volta, ovviamente, lei gli ride in faccia. Anzi, a dire il vero, non sa che cosa la faccia ridere di più, se l'idea dell'amore o l'idea di un lavoro onesto. Ora possiamo renderci conto che è molto più lui ad aver bisogno di essere salvato che non la donna. Inghiottito dall'abisso che si stende fra i suoi sogni e la vita reale che lo circonda, questo «sognatore pietroburghese» perde ogni contatto con entrambi. Smette di dipingere, si immerge nelle visioni procurategli dall'oppio, fino a diventarne dipendente, e infine si chiude nella

propria stanza e si taglia la gola.

A che cosa tendono la tragedia dell'artista e la farsa del soldato? Una chiave viene suggerita dall'autore stesso alla conclusione del racconto: «Oh, non credete alla Prospettiva Nevskij!». Ma l'ironia qui introduce ironie ancor più sottili. «Quando l'attraverso, sempre io m'avvolgo quanto più posso nel mio mantello e cerco di non guardare affatto gli oggetti che mi cadono sotto gli occhi». L'ironia in questo caso risiede in ciò: il narratore, nelle ultime cinquanta pagine, non ha fatto altro che guardare questi oggetti e additarli alla nostra attenzione. Prosegue su questo tono e conduce il racconto alla conclusione apparentemente negandolo. Non «guardate le vetrine dei negozi: i ninoli che vi sono esposti sono magnifici ma puzzano di amori clandestini». Infatti è su questo che si impernia tutto il racconto.

«Credete che quelle signore... no, alle signore credeteci meno che a ogni altro... E Dio vi guardi dallo sbirciare sotto i cappellini delle signore! Sventoli pure in lontananza il mantello di una bella dama; a nessun costo io lo seguirò per curiosare. Lontano, per amor di Dio, lontano dal lampione! E se ci passate vicino, fatelo in fretta, più in fretta possibile». Poiché — e così si conclude il racconto — «essa mente a ogni ora, questa Prospettiva Nevskij, ma più che mai quando la notte cala sopra di essa come una massa densa e fa spiccare i muri bianchi e giallastri delle case, quando l'intera città si trasforma in un solo tuono e lampo, miriadi di carrozze rotolano giù dai ponti, i postiglioni gridano e sobbalzano sui cavalli, e un demone in persona accende le lampade solo per mostrare ogni cosa sotto un aspetto che non è il suo». Ho citato la conclusione per esteso perché mostra il gioco affascinante che Gogol', l'autore che si cela dietro il narratore, conduce con i suoi lettori. Proprio mentre rinnega il proprio amore per la Prospettiva Nevskij, lo incarna; proprio mentre vitupera la strada per il suo fascino ingannatore, ce la presenta nella sua veste più seducente. Il narratore sembra non essere consapevole di quel che dice né di quel che fa, ma è chiaro che l'autore invece lo è. Infatti, questa ambivalente ironia risulterà essere uno degli atteggiamenti cardinali nei confronti della città moderna. Ci imbattemmo ancora, molte altre volte, in posizioni di

questo genere nella letteratura, nella cultura popolare, nella nostra conversazione quotidiana. Più la città è denigrata, più ne è vivacemente evocata, più ne risulta attraente; e quanto più chi parla se ne dissocia, tanto più profondamente vi si identifica, e tanto più è evidente che non potrebbe viverne lontano. La dura condanna della Nevskij da parte di Gogol' è anch'essa un modo per «avvolgermi quanto più posso nel mio mantello» -una maniera per celare il proprio io, per mascherarsi pur lasciando trapelare da dietro la maschera uno sguardo tentatore. Sono soprattutto i sogni a unire indissolubilmente la strada e l'artista, «Oh, non credete alla Prospettiva Nevskij! ... E' tutto un sogno». Così afferma il narratore, dopo averci mostrato come Piskarev sia stato distrutto dai suoi sogni. Eppure, ci ha mostrato Gogol', i sogni erano il movente essenziale della vita dell'artista, non meno che della sua morte. Ce ne rendiamo conto grazie ad una torsione di senso tipicamente gogoliana: «Questo giovanotto faceva parte di una categoria che da noi costituisce un fenomeno alquanto strano e non appartiene alla cittadinanza di Pietroburgo più di quanto una persona apparsaci in sogno appartenga al mondo reale... Era, infatti, un artista». Il tono retorico di questa frase sembra rifiutare l'artista di Pietroburgo; il suo contenuto, per chi fa attenzione, finisce per innalzarlo alle vette più elevate: il suo rapporto con la città comporta il rappresentare, e forse persino il personificare, «il volto che vediamo nel sogno». Se le cose stanno davvero così, allora la Prospettiva Nevskij, in quanto strada del sogno pietroburghese, non solo è l'habitat naturale dell'artista, ma è partecipe, al pari suo, di un'attività creativa, benché, ovviamente, su scala macrocosmica: l'artista articola con le tele e i colori — o con le parole sulla pagina stampata— i sogni collettivi che la strada realizza, con il suo materiale umano nel tempo e nello spazio. Di conseguenza, l'errore di Piskarev non è quello di gironzolare su e giù per la Prospettiva, ma quello di allontanarsene: e infatti è solo quando confonde la luminosa vita onirica della Nevskij con la vita reale, tenebrosa e terrena, delle viuzze laterali, che si perde.

Se l'affinità tra artista e Prospettiva coinvolge Piskarev, coinvolge anche Gogol': la vita onirica collettiva che conferisce alla

strada la sua luminosità è la fonte primaria della forza inventiva dell'autore. Quando, nell'ultima riga del racconto, Gogol' fa risalire la luce arcana e seducente di cui è soffusa la strada alla paternità di un demone, non fa altro che scherzare; tuttavia è evidente che se prendesse l'immagine alla lettera e cercasse di esorcizzare quel demone, sottraendosi a quella luce, con essa si estinguerebbe la sua stessa forza vitale. Diciassette anni più tardi, in un altro mondo rispetto a quello della Nevskij — a Mosca, tradizionale città santa della Russia e simbolica antitesi di Pietroburgo — Gogol' farà proprio questo. Sotto l'influsso di un religioso contorto eppure fanatico, arriverà a credere che tutta la letteratura, e la sua in particolare, sia ispirata dal diavolo. Scriverà quindi per sé un finale altrettanto atroce di quello scritto per Piskarev: darà alle fiamme il secondo e il terzo volume, incompiuti, delle *Anime morte* e, poi, si lascerà pervicacemente consumare dalla fame fino alla morte¹⁶.

Uno dei punti nodali del racconto di Gogol' è costituito dal rapporto che esiste tra l'introduzione e i due assi narrativi che seguono. La vicenda di Piskarev e quella di Pirogov ci vengono presentate nel linguaggio tipico del realismo del diciannovesimo secolo: personaggi chiaramente caratterizzati compiono azioni comprensibili e coerenti. L'introduzione, invece, è un montaggio surreale, briosamente disarticolato, più vicino allo stile del nostro secolo che non a quello di Gogol'. Il nesso (e la discrepanza) che esiste fra i due linguaggi e le due esperienze probabilmente ha qualcosa a che vedere con quello esistente fra due aspetti della moderna vita cittadina, spazialmente contigui ma spiritualmente diversi. Nelle strade laterali, in cui i pietroburghesi vivono la loro vita quotidiana, valgono le regole consuete della struttura e della coerenza, dello spazio e del tempo, della commedia e della tragedia. Sulla Nevskij, invece, queste norme perdono temporaneamente di efficacia, i piani di ciò che usualmente si vede e i confini dell'esperienza normale si frantumano, la gente entra in un nuovo sistema di riferimento sia dal punto di vista dello spazio che da quello del tempo e delle probabilità. Prendiamo, ad esempio, uno dei momenti più straordinariamente modernisti (si tratta del brano preferito da Nabokov, che ne ha curato la traduzione) della

Prospettiva Nevskij. La ragazza che ha catturato lo sguardo di Piskarev si volge verso di lui e gli sorride: di colpo «il marciapiede correva sotto di lui, le carrozze con i cavalli galoppanti sembravano immobili, il ponte si allungava e si spezzava al culmine dell'arcata, la casa aveva il tetto in giù, la garitta gli crollava addosso e l'alabarda della sentinella sembrava scintillare proprio sulle ciglia dei suoi occhi insieme con le parole dorate dell'insegna e con le forbici che v'erano disegnate». Questa esperienza affascinante, e terribile al tempo stesso, è come un istante vissuto all'interno di un paesaggio cubista, o sotto l'effetto di un allucinogeno. Nabokov lo considera un esempio della visione artistica e della genialità che si leva al di sopra di tutti i limiti imposti dalla società e dall'esperienza. Io intendo sostenere, al contrario, che questo è esattamente l'effetto che, di norma, la Prospettiva provoca su tutti coloro che ne varcavano i confini. Piskarev vi trova esattamente quello che vi cercava. La Nevskij può arricchire le vite dei pietroburghesi in misura straordinaria, a patto che quelli sappiano come fruire delle esperienze stimolanti che essa offre e come tornare da quei «viaggi», come spostarsi continuamente avanti e indietro tra il loro secolo e quello a venire. E'probabile tuttavia che coloro che non riescono a integrare i due mondi della città perdano i contatti con entrambi e quindi con la vita stessa.

Prospettiva Nevskij di Gogol' scritto nel 1835, è pressoché contemporaneo al *Cavaliere di bronzo* composto due anni prima: eppure i mondi che le due opere ci descrivono sono tra loro distanti anni luce. Una delle differenze più lampanti è che la Pietroburgo di Gogol' sembra completamente depoliticizzata: l'amaro e tragico confronto puskiniano tra l'uomo comune e l'autorità centrale non ha luogo nella *Prospettiva* di Gogol'. E questo non soltanto perché Gogol' possiede (cosa d'altronde indubitabile) una sensibilità completamente diversa da quella di Puskin, ma anche perché cerca di esprimere lo spirito di uno spazio urbano profondamente diverso. La Prospettiva Nevskij era, infatti, l'unico luogo a Pietroburgo ad essersi sviluppato e a continuare il proprio processo di sviluppo, indipendentemente dallo stato. Era, forse, l'unico luogo pubblico in cui i pietroburghesi potessero recarsi, e interagire gli

uni con gli altri, senza doversi guardare le spalle o aspettarsi di sentire lo scalpitio degli zoccoli del Cavaliere di bronzo. Questo era il motivo principale dell'aura di esuberante libertà che spirava nella strada, specialmente durante il regno di Nicola, all'epoca in cui lo stato faceva sentire ovunque la sua minacciosa presenza. L'apoliticità della Nevskij contribuì, tuttavia, a rendere irreale la sua magica luce, trasformando la sua aura di libertà in una sorta di miraggio. In questa strada i pie-troburghesi potevano anche sentirsi liberi cittadini, ma in realtà erano crudelmente costretti all'interno dei ruoli sociali in modo rigoroso imposti dalla società più rigidamente stratificata d'Europa. Questa realtà si infiltrava anche tra le luci scintillanti, ma ingannevoli, della strada. Per un breve istante, come in un singolo fotogramma all'interno di un film, Gogol' ci lascia scorgere gli aspetti latenti della vita russa:

Il tenente Pirogov era molto soddisfatto del suo grado, al quale era stato promosso assai di recente, e, quantunque certe volte nello sdraiarsi su un divano, dicesse: «Oh, oh! Vanità, tutto è vanità! Che ne viene dal fatto che sia tenente?» questa dignità in segreto lo lusingava molto; nelle conversazioni cercava spesso di accennarvi di sfuggita, e, una volta che gli capitò per strada un certo scrivano che gli sembrò irrispettoso, immediatamente lo fermò e, con poche ma brusche parole, gli fece notare che aveva di fronte un tenente e non un qualsiasi altro ufficiale. E espose la cosa nel modo più eloquente in quanto gli stavano passando vicino due signore per nulla brutte.

Qui, nel suo tipico modo spiccio, Gogol' ci mostra quella che diventerà la scena fondamentale della letteratura e della vita pietroburghese: lo scontro tra l'ufficiale e l'impiegato. L'ufficiale, che rappresenta la classe dominante in Russia, esige dall'impiegato una forma di rispetto che peraltro non si sogna neppure di ricambiare. E temporaneamente l'ottiene: rimette l'impiegato al suo posto. Questo che passeggia sulla Prospettiva è fuggito dal settore «ufficiale» di Pietroburgo, quello vicino alla Neva e al Palazzo, in cui domina il Cavaliere di bronzo, per ritrovarsi ad essere calpestato da una riproduzione in miniatura, ma non per ciò meno ostile, dello Zar, nello spazio più libero della città. Il tenente Pirogov,

costringendo l'impiegato a far atto di sottomissione, lo obbliga a riconoscere i limiti della libertà offerta dalla Nevskij. La sua fluidità e mobilità tipicamente moderne si rivelano alla fine un'ostentazione illusoria, un paravento fantomatico dietro cui si cela il potere autocratico. Gli uomini e le donne a spasso per la Nevskij potevano anche non pensare alla politica russa — anzi anche questo faceva parte della gioia di trovarsi lì — ma la politica russa non era certo disposta a dimenticarsi di loro.

Eppure l'antico ordine, in quel contesto, è meno solido di quanto possa sembrare. L'uomo che aveva creato Pietroburgo era una temibile figura di implacabile integrità; le autorità del diciannovesimo secolo, così come le vede Gogol' in questo racconto (e in molte delle sue opere) sono soltanto dei poveri sciocchi, così frivoli ed esitanti da fare quasi tenerezza. È per questo che il tenente Pirogov deve dimostrare la propria forza e la propria supremazia non solo ai suoi presunti sottoposti, e alle signore, ma al suo stesso io insicuro. I Cavalieri di bronzo di quegli ultimi tempi non sono solo riproduzioni in miniatura: sono di latta. Se la fluidità della strada moderna di Pietroburgo è un miraggio, altrettanto lo è la solidità della sua casta dominante. Siamo solo alla prima fase del confronto tra ufficiali ed impiegati; vi saranno altri scontri, con epiloghi diversi, nel prosieguo del secolo.

Negli altri racconti pietroburghesi di Gogol', la Prospettiva Nevskij continua ad essere uno scenario di vita intensa, surreale. L'impiegato deriso ed esacerbato, protagonista delle **Memorie di un pazzo** (1835) viene di continuo sopraffatto dai suoi simili ma ritrova immediatamente la propria dimensione a casa, tra i suoi cani, con i quali intrattiene vivaci conversazioni. Più avanti nel racconto, egli riuscirà ad assistere senza tremare, e perfino ad accennare col berretto un segno di saluto, al passaggio dello Zar, ma soltanto perché, essendo matto da legare, è convinto di essere dello stesso rango dello Zar — di essere il re di Spagna¹⁷. Ne **Il naso** (1836) il maggiore Kovalev ritrova il naso che aveva perduto cavalcando su e giù per la Nevskij, ma scopre anche, con un moto di orrore, che il suo naso è più importante di lui e non ha il coraggio di rivendicarlo come proprio. Nel più famoso, e forse più

pregevole dei racconti di Pietroburgo, ***Il cappotto***(1842), non si fa mai riferimento esplicito alla Prospettiva Nevskij, ma neanche ad alcun altro luogo della città, perché il protagonista Akàkij Akakievic, è a tal punto tagliato fuori dalla vita pubblica che è completamente all'oscuro di qualsiasi cosa lo circonda — a parte il freddo che lo trafigge. La Nevskij, tuttavia, può essere la strada in cui, vestito del suo nuovo cappotto, Akàkij Akakievic si anima brevemente: per un istante fugace, diretto alla festa che i colleghi organizzano in onore del suo cappotto, egli è come elettrizzato alla vista delle vetrine sfolgoranti e delle dame scintillanti che lo sfiorano come in un lampo, ma proprio in un lampo è già tutto finito, perché il cappotto gli viene strappato via. La peculiarità che distingue tutte queste vicende è che senza una minima coscienza della propria dignità personale — «necessario egoismo», lo definirà Dostoevskij dalle colonne della «Gazzetta di Pietroburgo» — nessuno è in grado di partecipare alla vita pubblica, abnorme e ingannevole, ma comunque genuina, che si svolge sulla Nevskij.

Molti degli appartenenti ai ceti più bassi di Pietroburgo temono la Nevskij. Ma non sono i soli. In un articolo di periodico intitolato ***Note su Pietroburgo 1836***, Gogol' lamenta: «Nel 1836 la Prospettiva Nevskij, la perpetuamente agitata, piena di energia ed affaccendata Nevskij, è completamente decaduta. Il passeggio si è spostato sul molo inglese. L'ultimo imperatore [Alessandro I] amava il molo inglese, che — d'altra parte — è davvero bello. Ma solo quando il passeggio ha cominciato a trasferirsi lì mi sono accorto che è troppo corto. Almeno in un aspetto chi vi partecipa trova qualche vantaggio, giacché metà della Prospettiva Nevskij è sempre occupata da artigiani e impiegati statali, il che fa sì che sulla Nevskij uno subisca una quantità di scossoni almeno una volta e mezzo superiore a quella di ogni altro posto»¹⁸. Così, il bel mondo si ritira dalla Prospettiva Nevskij perché spaventato dal contatto fisico con artigiani ed impiegati del popolo. Per quanto dilettevole possa essere la Nevskij, esso sembra intenzionato ad abbandonarla in favore di uno spazio urbano assai meno interessante — lungo appena mezzo miglio contro le due miglia e tre quarti della Nevskij; un unico lato, senza caffè e negozi — ma più sicuro.

In realtà, questa rinuncia non sarebbe durata a lungo: l'aristocrazia e la piccola nobiltà sarebbero tornate alle vivide luci della Nevskij. Ma sarebbero rimaste guardinghe, incerte se poter considerare propria quella strada, sottoposte com'erano agli scossoni provenienti dal basso. Aristocrazia e piccola nobiltà temono che, unitamente a tutti gli altri loro nemici reali o immaginari, quella stessa strada — anche o soprattutto la strada che amano di più — possa insorgere contro di loro.

Parole e scarpe: il giovane Dostoevskij

Alla fine, il traffico sulla Nevskij comincerà a cambiare direzione. Ma innanzitutto il povero scrivano deve trovare la sua voce. Primo a far sentire questa voce è Dostoevskij nel suo romanzo d'esordio **Povera gente**, pubblicato nel 1845¹⁹. Makar Djevuskin, il protagonista di Dostoevskij, copista presso un ignoto dipartimento governativo, si presenta come degno erede del cappotto di Akakievic. Dal resoconto che egli fornisce della propria vita e del proprio lavoro, pare che la sua unica occupazione sia quella di sostenere il ruolo della vittima. E' onesto e coscienzioso, timido e modesto, e si tiene alla larga dalle incessanti punzecchiature e dagli intrighi che consentono ai suoi colleghi di trascorrere la giornata. Alla fine, però, essi lo prendono di mira e ne fanno una sorta di rituale capro espiatorio; tanto che paiono trarre nuova energia dai tormenti che gli infliggono e questa loro attività viene a costituire il fulcro e l'elemento di coesione della vita dell'ufficio. Djevuskin si descrive come un topo, ma un topo che gli altri possono tormentare per il potere e la gloria dell'organizzazione. Gli elementi che lo rendono diverso dal suo precursore gogoliano e che rendono credibile la sua storia (può la letteratura di una nazione possedere più di un **Cappotto**?) sono una complessa intelligenza, una ricca vita interiore e la fierezza d'animo. Mentre scrive la storia della sua vita a Varvara Dobroselova, una giovane donna che vive al di là del cortile che circonda la sua abitazione, abbiamo modo di notare come egli sia abbastanza vivo da risentirsi del proprio martirio, e

abbastanza intelligente da capire almeno in parte in che misura se ne renda complice. Ma non lo intuisce fino in fondo: proprio mentre narra il suo calvario di povera vittima, non fa che persistere in questo ruolo — raccontandolo ad una donna cui, come vedremo, non potrebbe interessare meno.

Djevuskin è vagamente consapevole del fatto che il suo problema, se si escludono l'indubbia povertà, la solitudine e la cattiva salute, dipende in parte da lui stesso. Egli narra un episodio risalente agli anni giovanili, in cui, dal loggione di un teatro, si era innamorato di una bella attrice. Ora, in questo genere di amore in sé e per sé non c'è nulla di sbagliato: è una delle cose che in genere le arti della rappresentazione favoriscono, una delle forze che costringono il pubblico a tornare: chiunque, di fatto, ci è passato almeno una volta. Tuttavia molte delle persone che compongono il pubblico (oggi come negli anni intorno al 1840) tengono questo amore su un piano di fantasia, nettamente distinto dalla loro vita reale. Solo una minoranza si aggirerà nei pressi dell'ingresso degli artisti, offrendo fiori, scrivendo lettere appassionate e cercando a tutti i costi di incontrare di persona l'oggetto del proprio amore; tutto ciò, per solito, vuol dire soltanto farsi del male (a meno che gli ammiratori in questione non siano singolarmente belli e/o ricchi), ma consente a costoro di soddisfare il desiderio di far combaciare per un attimo la vita della fantasia con la vita reale. Djevuskin, comunque, non segue né la strada della maggioranza né quella della minoranza; ma, in compenso il modo in cui si comporta gli procura gli effetti più negativi di entrambe le soluzioni:

Nelle tasche mi rimase soltanto un rublo d'argento, e mancavano ancora dieci giorni buoni allo stipendio. Bene, che ne pensate, diletta? Il giorno dopo, prima di andare in ufficio, passai da un profumiere francese, comprai alcuni profumi e un po' di sapone odoroso per l'importo dell'intero capitale; so forse io perché comprai tutti quei profumi? E non pranzai a casa, ma passeggiavo lungamente sotto le sue finestre. Abitava nella Prospettiva Nievskij, al quarto piano. Tornai a casa, riposai per un'oretta circa, e andai di nuovo nella Nievskij, soltanto per passare davanti alle sue finestre.

Andai avanti così per un mese e mezzo, facendole la corte; molto spesso prendevo a nolo una carrozza elegante, passavo e ripassavo sotto le sue finestre; sperperai tutto, feci debiti, dopo di che cessai di amarla; mi ero stancato²⁰.

Se la Nevskij è (stando a quanto afferma Gogol') la via per comunicare a Pietroburgo, Djevuskin attiva il contatto e, a dire il vero, paga anche la chiamata, ma non sa risolversi a stabilire un rapporto. Si prepara ad un incontro che sarà, al tempo stesso, pubblico e privato: fa dei sacrifici, ha il coraggio di osare — figuriamoci questo povero impiegato tutto cosperso di profumo francese — ma, alla fine, non riesce a passare all'azione. Gli eventi più importanti della sua vita sono le cose che non avvengono: cose che gli sgorgano dal cuore, che elabora con la forza della fantasia, girandovi incessantemente attorno, ma da cui fugge al momento della verità. Nessuna meraviglia che alla fine se ne aduggi: è probabile che anche i lettori più comprensivi nei suoi confronti tendano alla fine a scoprirsi annoiati di lui.

Povera gente dà voce ai poveri impiegati, ma questa voce è, sulle prime, tremula ed esitante. Spesso suona simile a quella del classico **shlemiehl**, una delle figure principali del folklore e della letteratura dell'Europa orientale (russi, polacchi, yiddish), ma è anche sorprendentemente simile alla più illustre voce aristocratica della letteratura russa degli anni intorno al 1840: «l'uomo superfluo». Questa figura — stupendamente definita ed elaborata da Turgenev (**Diario di un uomo superfluo**, 1850; **Rudin**, 1856; i padri in **Padri e figli**, 1862) — è ricca di intelligenza, sensibilità e talento, ma del tutto priva di qualsiasi volontà di lavorare e di agire; si trasforma in uno **shlemiehl** anche quando è destinata ad ereditare la terra. Le idee politiche degli «uomini inutili» appartenenti alla piccola nobiltà erano orientate verso un liberalismo idealistico, che poteva sostenere le pretese dell'autocrazia e nel contempo sentirsi vicino alla gente comune, ma al quale comunque mancava la volontà di lottare per un mutamento radicale. Questi liberali degli anni intorno al 1840 erano immersi in una nube di noia e di scoraggiamento che, in un'opera

come **Povera gente**, si fondeva con un'altra nube di tedio e di sconforto — di origine del pari liberale — che si andava accumulando dal basso.

Anche ammesso che Djevuskin ne avesse avuta l'intenzione, un povero scrivano del 1840 non aveva la minima possibilità di lottare. C'era una cosa, però, che forse poteva fare: poteva scrivere. Mentre apre il suo cuore, anche a chi non lo ascolta, Djevuskin finisce per capire di aver qualcosa da dire. Non incarna egli forse, come ogni altro abitante di Pietroburgo, un tipo umano? Invece di quelle sciocchezze sentimentali e d'evasione che passano per letteratura — fantasie di spade sferraglianti, destrieri al galoppo, vergini avvinghiate rapite nel cuore della notte — perché non mettere i lettori di fronte alla realtà della vita interiore di un pietroburghese come loro? A questo punto, l'immagine della Prospettiva Nevskij si erge nella sua mente, facendolo bruscamente tornare alla realtà delle sue umili condizioni:

Ma, a proposito, sta di fatto che qualche volta mi viene in mente un'idea... be', che succederebbe, nel caso in cui io volessi scrivere qualcosa? Dunque, supponiamo, per esempio, che a un tratto, di punto in bianco, esca alla luce un libriccino intitolato **Composizioni poetiche di Makar Djevuskin**; via, che ne direste, angioletto mio? che effetto vi farebbe e che cosa ne pensereste? Quanto a me, diletta, dirò che, qualora uscisse alla luce un mio libriccino, decisamente non oserei mostrarmi nella Prospettiva Nievskij. Che cosa succederebbe, dunque, se tutti dicessero: «Guarda il letterato, il poeta Djevuskin a passeggio, ma guarda», direbbero, «è proprio Djevuskin in persona»; ebbene, che farei in questo caso dei miei stivali, per esempio? Vi faccio notare in proposito, diletta, che li ho quasi sempre rappezzati, e anche le suole, per dir la verità, qualche volta si staccano nel modo più indecoroso. Be', che accadrebbe se tutti venissero a sapere che — ecco — il compositore Djevuskin ha gli stivali rappezzati? se qualche contessa o duchessa venisse a saperlo, che direbbe, anima mia? forse non lo noterebbe; perché (almeno così suppongo) le contesse non si occupano di stivali, tanto meno degli stivali dei

funzionari (difatti vi sono stivali e stivali).

Per l'impiegato sensibile e colto, ma povero e di umili origini, la Prospettiva Nevskij e la letteratura russa rappresentano la stessa chimerica promessa: una linea grazie alla quale tutti gli uomini possano comunicare liberamente tra loro, e anche riconoscersi reciprocamente. Nella Russia degli anni intorno al 1840, tuttavia, in una società in cui alle moderne comunicazioni di massa si affiancano rapporti sociali di tipo feudale, questa promessa diventa una beffa crudele. Proprio quei mezzi che sembrano unire gli uomini — la strada e la stampa — non fanno che porre l'accento sull'enormità dell'abisso che si stende tra loro.

L'impiegato dostoevskiano teme due cose: da una parte che «qualche duchessa o contessa», la classe dominante che dirige tanto la vita culturale che quella della strada, rida di lui, delle sue suole a brandelli, della sua anima a brandelli; dall'altra — e questo sarebbe probabilmente ancor peggio — che i suoi superiori nella scala sociale non badino alle sue suole (perché, come dicono, «difatti vi sono scarpe e scarpe») né alla sua anima. Entrambe le cose possono davvero accadere: l'impiegato non è in grado di controllare le reazioni dei suoi governanti. Nella sua sfera d'autorità rientra comunque il suo rispetto di sé: il suo «senso di dignità personale, di necessario egoismo». La categoria degli impiegati poveri deve arrivare ad accettare le proprie scarpe e i propri pensieri, al punto che uno sguardo altrui — o l'assenza di uno sguardo altrui — non potrà più ridurli in polvere. Allora, soltanto allora, essi riusciranno a «prendere la linea» sulla stampa e per la strada, e a far sorgere una vera vita pubblica nei vasti spazi pubblici di Pietroburgo. In questo momento, nel 1845, nessun russo, reale o immaginario, è in grado di raffigurarsi concretamente come ciò possa avvenire. Cionondimeno **Povera gente** se non altro definisce il problema — un problema cruciale per la cultura e la politica russe — e mette i russi degli anni intorno al 1840 in condizione di intuire che quel mutamento, in un modo o nell'altro, un giorno avverrà.

Nel secondo romanzo di Dostoevskij, ***Il sosia***, pubblicato un anno più tardi, il protagonista, un altro impiegato governativo, si prepara accuratamente a compiere un ***grand geste*** di auto-rappresentazione sulla Prospettiva Nevskij. Ma questo gesto si rivela così assurdamente sproporzionato alle effettive risorse, politiche e psichiche, del signor Goljadkin, da trasformarsi in uno strano incubo che lo fa precipitare nel vortice di una paranoia, da cui emergerà e in cui ripiomberà continuamente per centocinquanta pagine strazianti, prima di esserne misericordiosamente inghiottito.

All'inizio della storia Goljadkin si sveglia, lascia la sua stanzetta angusta, squallida e buia, e sale su una splendida carrozza, accuratamente descritta in dettaglio, che ha noleggiato per la giornata. Ordina al conducente di portarlo in ufficio passando per la Nevskij, lascia i finestrini abbassati e sorride benevolmente alla folla dei pedoni per la strada. Viene, però, improvvisamente riconosciuto da due giovani impiegati del suo stesso ufficio, assai più giovani di lui ma di pari qualifica. Non appena i due si mettono a far cenni con la mano e a chiamarlo per nome ad alta voce, Goljadkin viene colto dal panico e si ritrae nell'angolo più buio della carrozza. Possiamo osservare qui il duplice carattere dei veicoli nel traffico cittadino: per coloro che posseggono una sicurezza data dalla persona o dal censo, essi possono costituire vere e proprie fortezze blindate, da cui trarre ragione di dominio sulle masse a piedi; per coloro che non posseggono questa sicurezza sono trappole, gabbie, i cui occupanti diventano ancor più vulnerabili dalla occhiata fatale di un qualunque assassino²¹. Un istante più tardi, accade qualcosa di ancora più grave: la carrozza del suo capufficio si accosta alla sua, abbastanza vicino da sfiorarla. «Il signor Goljadkin, vedendo che Andreij Filippovic l'aveva perfettamente riconosciuto, che lo guardava con tanto d'occhi e che non era assolutamente possibile nascondersi, diventò rosso fino alle orecchie». La risposta atterrita di Goljadkin allo sguardo fisso del suo superiore lo trasporterà al di là di un'invisibile frontiera, dentro la pazzia che alla fine lo inghiottirà:

«Inclinarsi o no? Reagire o no? Ammetter che sono io o no?» pensava il nostro eroe in preda a un'indescrivibile angoscia, «o far finta di non essere io, di essere qualcun altro che mi assomiglia in modo strabiliante, e fare come niente fosse? Appunto, non sono io, non sono io e basta!» disse il signor Goljadkin togliendosi il cappello davanti ad Andreij Filippovic senza distogliere da lui gli occhi. «Io, io non c'entro», mormorava a fatica, «io non c'entro affatto, non sono davvero io, Andreij Filippovic, davvero non sono io, non sono io, e basta»²².

Tutte le distorsioni, surrealmente crudeli, dell'intreccio procedono direttamente da questa auto-negazione. Goljadkin, colto sul fatto nel bel mezzo della Prospettiva Nevskij, non riesce a guardare negli occhi il suo superiore e ad affermare la propria aspirazione ad essere suo pari. La brama di velocità, di stile, di lusso — e del riconoscimento della propria dignità — tutti questi desideri colpevoli non sono proprio suoi — «non sono io... non sono io e basta!» — ma, in un certo senso, di «qualcun altro». Dostoevskij fa dunque in modo che quei desideri così radicalmente disgiunti dall'individuo assumano forma oggettiva nelle vesti di un reale «qualcun altro», del sosia. Questa persona ambiziosa, intraprendente ed aggressiva che Goljadkin non si sente di affrontare e di riconoscere come propria, procede piano piano ad evincerlo dalla sua vita e a servirsi di quella vita come del trampolino di lancio verso quel successo e quella velocità cui Goljadkin ha sempre aspirato con tutte le sue forze. Mentre le sue sventure si moltiplicano (è con questo romanzo che Dostoevskij si guadagnò la fama di «genio crudele»)²³, Goljadkin si convince sempre più che esse non sono altro che la punizione per i suoi malvagi desideri. Si sforza di convincere i suoi superiori, e anche se stesso, che non ha mai desiderato o cercato qualcosa per sé, che l'unico scopo della sua vita è stata la sottomissione alla loro volontà. Alla fine della vicenda, mentre lo portano via, egli sta ancora rinnegando ed esecrando se stesso.

Prigioniero della sua solitaria follia, Goljadkin è una delle prime figure di quella linea di tormentati solitari che affolleranno la

letteratura moderna, fino ai giorni nostri. Ma Goljadkin si inserisce anche in un'altra linea, la linea dell'Eugenio di Puskin, la tradizione degli impiegati d'ordine di Pietroburgo, spinti alla follia dalla rivendicazione di una dignità personale, in una città e in una società che negano loro qualsiasi dignità — e che, per di più, si mettono nei guai rappresentando le loro rivendicazioni nelle Prospettive e nelle piazze pubbliche della città. Le loro forme di pazzia presentano tuttavia importanti differenze. Eugenio ha interiorizzato la suprema autorità pietroburghese, che prende dimora nel suo animo e assoggetta la sua vita interiore ad una ferrea disciplina — come direbbe Freud, «fissando all'interno dell'individuo una motivazione che lo sorvegli, come una guarnigione in una città conquistata»²⁴. Le delusioni di Goljadkin assumono una forma opposta: anziché assimilare (per introiezione) l'autorità del mondo esterno, il protagonista proietta all'esterno, in «Goljadkin junior», il suo desiderio di affermare la propria autorità. Per il giovane Hegel e per Feuerbach, il cui pensiero esercitò una profonda influenza sugli intellettuali russi degli anni intorno al 1840, il passaggio da Eugenio a Goljadkin rappresenterebbe una sorta di progresso nella follia: l'individuo riconosce se stesso, anche se in maniera distorta ed autodistruttiva, come la fonte ultima di autorità. In base a questa dialettica, il vero processo rivoluzionario sarebbe giunto a compimento soltanto se l'impiegato fosse riuscito a riconoscere come propri entrambi i Goljadkin, con tutti i loro desideri e i loro impulsi. Allora, e soltanto allora, egli sarebbe stato pronto ad avanzare le proprie rivendicazioni di un riconoscimento — una rivendicazione morale, psicologica e politica — nell'immenso, ma fino ad allora non reclamato, spazio pubblico pietroburghese. Ci vorrà, tuttavia, un'altra generazione prima che gli impiegati di Pietroburgo imparino ad agire.

L'uomo nuovo per la strada (1860-1870)

Gli anni attorno al 1860 costituiscono uno spartiacque nella storia russa. L'evento decisivo è rappresentato dall'editto di

liberazione dei servi, promulgato da Alessandro II il 19 febbraio 1861. Su un piano politico e culturale si può tuttavia affermare che il decennio fosse iniziato qualche anno prima, all'inizio del regno di Alessandro, allorquando, dopo il disastro della guerra di Crimea, era diventato universalmente chiaro che la Russia sarebbe dovuta passare attraverso una serie di mutamenti radicali. I primi anni di regno di Alessandro furono contrassegnati da una significativa liberalizzazione della cultura, da una nuova apertura del pubblico dibattito e da un gran fermento di speranze e di aspettative, culminate nell'editto del 19 febbraio. Il decreto di emancipazione produsse tuttavia frutti amari. Si osservò immediatamente che i contadini restavano incatenati ai loro proprietari, ricevendo ancor meno terra di quanta ne venisse loro distribuita in precedenza; incorrevano inoltre in un nuovo sistema di obblighi nei confronti delle loro comunità di villaggio e, in sostanza, si ritrovavano liberi solo di nome. Ma al di là di queste e di altre sostanziali pecche del decreto di emancipazione, l'atmosfera era piena di un vivo senso di disappunto. Tanti russi avevano ardentemente sperato che l'emancipazione avrebbe introdotto un'epoca di fratellanza e di rinascita sociale, che avrebbe reso la Russia un esempio per il mondo moderno: quella che si trovavano davanti, invece, era una società suddivisa in caste, con qualche correzione, ma sostanzialmente immutata. Quelle speranze non erano realistiche; è facile accorgersene un secolo dopo, tuttavia l'amarezza che seguì il loro dissolversi diede un'impronta decisiva alla cultura e alla politica russe dei successivi cinquant'anni.

Il decennio dal 1860 al 1870 è di rilievo anche per l'emergere di una nuova generazione intellettuale dotata di un nuovo stile: i *raznochintsij*, «uomini di diverse origini e ceti sociali»; con questo termine si solevano definire amministrativamente tutti i russi che non appartenevano alla aristocrazia e alla piccola nobiltà. Il termine è più o meno l'equivalente del Terzo Stato della Francia pre-rivoluzionaria; e ci può dare una misura dell'arretratezza della Russia il fatto che fin lì gli appartenenti a questo ceto sociale — che ovviamente comprendeva la stragrande maggioranza dei russi — non fossero ancora apparsi da protagonisti sulla scena storica.

Quando finalmente appaiono, i ***raznochintsij***, figli di sergenti dell'esercito, di sarti, di pope di campagna, di scrivani — balzano improvvisamente alla ribalta con piglio aggressivo. Vanno fieri della loro volgarità, del loro non avere peli sulla lingua, del disprezzo per le convenienze sociali, del loro odio per qualsiasi forma di affettazione. Il ritratto più insigne dell'«uomo nuovo» di questi anni è costituito da Bazarov, il giovane studente di medicina in ***Padri e figli*** di Turgenev. Bazarov lancia sprezzanti invettive all'indirizzo della poesia, dell'arte e della morale, di tutti i credo e di tutte le istituzioni esistenti, dedicando il proprio tempo e le proprie energie allo studio della matematica e a dissezionare rane. E in suo onore che Turgenev conia il termine «nichilismo». In realtà, la negatività di Bazarov, come del resto quella di tutta la generazione degli anni Sessanta, è limitata e selettiva; l'«uomo nuovo» tende, ad esempio, ad assumere un atteggiamento irrazionalmente «positivo» nei confronti di forme di pensiero e di modi di vivere ritenuti scientifici e razionali. Nonostante ciò, gli intellettuali plebei di quegli anni operano una rottura traumatica con il raffinato umanesimo liberale che aveva contraddistinto gli intellettuali appartenenti alla piccola nobiltà degli anni intorno alla metà del secolo. Tale rottura forse si palesa più nel modo di comportarsi che nei convincimenti: gli «uomini degli anni Sessanta» sono determinati ad intraprendere un'azione decisiva, e lieti di arrecare a se stessi e alla società qualsiasi disagio, patema o preoccupazione che tale azione possa eventualmente comportare²⁵.

Il 1 settembre 1861 un misterioso cavaliere percorse a tutta velocità la Prospettiva Nevskij lanciando volantini attorno a sé e dietro di sé prima di scomparire all'orizzonte. L'effetto di questo gesto fu clamoroso e l'intera città, in breve, parlava del messaggio del cavaliere, un proclama indirizzato «Alle giovani generazioni». Il messaggio era semplice e fortemente incisivo:

Noi non abbiamo bisogno né d'uno zar, né d'un imperatore, né d'un mito del signore, non d'una porpora che ricopra una ereditaria incapacità, noi vogliamo alla nostra testa un semplice mortale, un uomo della terra, che capisca la vita del popolo e che da lui venga

scelto. Non abbiam bisogno d'un imperatore consacrato nell'Uspenskij Sobor, ma d'un capo eletto che riceva uno stipendio per i suoi servigi²⁶.

Tre settimane più tardi, il 23 settembre, la folla assiepata sulla Nevskij assistette a qualcosa di ancor più sbalorditivo, forse all'unico evento cui questa strada non avesse mai assistito in precedenza: una dimostrazione politica. Un gruppo composto da un centinaio di studenti (la «giovane generazione») mosse dall'Università, attraversando la Neva, e percorse marciando la via che conduceva alla casa del rettore. Contestavano una serie di nuove disposizioni amministrative che avrebbero dovuto proibire agli studenti e al corpo insegnante di tenere assemblee di qualsiasi genere e — cosa ancor più deleteria — avrebbero dovuto abolire le borse di studio e i contributi finanziari (arrestando così il flusso degli studenti più poveri che negli ultimi anni si erano riversati nelle università): ciò avrebbe nuovamente reso l'istruzione superiore un privilegio di casta come lo era ai tempi di Nicola I. La dimostrazione fu spontanea, il morale era alto e il gruppo sfilò sotto lo sguardo benevolo della folla assiepata ai lati della strada. Ecco come la ricordava un partecipante, a parecchi anni di distanza:

Era uno spettacolo non ancora mai visto.

Era una splendida giornata di settembre... per istrada s'accodarono le ragazze che cominciavano a frequentare le università, ed una quantità di giovani di diverse origini e mestieri che ci conoscevano o erano semplicemente d'accordo con noi... Quando facemmo la nostra apparizione sulla Prospettiva Nevskij i parrucchieri francesi uscivan fuori dai loro negozi e gridavano con i visi animati e agitando allegramente le braccia: «Revolution, révolution»²⁷.

Quella notte il governo — senza dubbio ossessionato dalle grida dei parrucchieri francesi — arrestò dozzine di studenti, fra cui anche i delegati cui era stata promessa l'immunità. Questo atto segnò l'inizio di mesi di tumulto nell'isola Vasi-levskij, sia

all'interno dell'università che nelle immediate vicinanze: scioperi da parte degli studenti e del corpo insegnante, serrate e occupazioni da parte della polizia, espulsioni di massa, incendi e arresti, e infine la chiusura dell'Università per due anni. Dopo il 23 settembre i giovani militanti si tennero alla larga dalla Nevskij e dal centro della città. Quando vennero scacciati dal quartiere universitario, sparirono dalla circolazione per costituire una sofisticata rete di gruppi e cellule clandestini. Molti abbandonarono Pietroburgo per la campagna, ove cercarono di seguire l'esortazione di Herzen ad «andare nel popolo»²⁸, anche se questo movimento non avrebbe acquistato slancio fino al decennio successivo. Altri lasciarono addirittura la Russia per proseguire i propri studi nell'Europa occidentale, per lo più in Svizzera e — nella maggior parte dei casi — presso le facoltà di scienze e di medicina. La vita sulla Nevskij tornò alla normalità; sarebbe trascorso oltre un decennio prima che si verificasse un'altra dimostrazione. Nondimeno, per un istante fugace i pietroburghesi avevano avuto sentore di quello che era il confronto politico per le vie della città. Queste avevano oramai assunto, irrevocabilmente, il ruolo di spazio politico: la letteratura russa degli anni intorno al 1860 si sarebbe sforzata di colmare con l'immaginazione quello spazio.

Cernyscevskij: la strada come frontiera

La prima grande scena composta in questi stessi anni venne ideata e descritta nella cella di una prigionia. Nel luglio del 1862, il critico e giornalista radicale Nikolaj Cernyscevskij veniva arrestato con generiche imputazioni di attività sovversiva e cospirazione contro lo stato. In realtà, non esisteva assolutamente alcuna prova a carico di Cernyscevskij, che era stato ben attento a limitare la propria attività agli ambiti della letteratura e delle idee. Di conseguenza, le prove dovettero essere fabbricate. Il governo impiegò qualche tempo a procurarsele e così Cernyscevskij venne tenuto per quasi due anni, in attesa di processo, nei sotterranei della Fortezza Pietro e Paolo, l'edificio più antico di San

Pietroburgo, nonché sua Bastiglia fino al 1917²⁹. Un tribunale segreto lo avrebbe infine condannato all'ergastolo siberiano, ove egli avrebbe scontato vent'an-ni, per essere liberato solo quando la sua salute era oramai irrimediabilmente compromessa, la sua mente ottenebrata e la fine ormai prossima. Il suo martirio avrebbe fatto sì che egli figurasse negli annali dell'intelligenzia russa come uno dei suoi fondatori. Rabbrivendo per il freddo nella sua solitaria prigione, Cernyscevskij, in attesa che venisse fissata la data del processo, leggeva e scriveva febbrilmente. L'opera fondamentale degli anni della sua prigionia è il romanzo dal titolo **Che fare?** Il libro, che venne pubblicato a puntate nel 1863, è sopravvissuto solo grazie ad una bizzarra serie di eventi che sembra uscita direttamente dall'atmosfera di un surreale romanzo pietroburghese: solo uno che non fosse romanziere avrebbe potuto saltarci fuori. Innanzitutto, il manoscritto venne consegnato alle autorità carcerarie che lo inviarono alla speciale commissione d'inchiesta all'uopo istituita. I due uffici costellarono di tanti sigilli ufficiali il volume che quando esso giunse nell'ufficio del censore, questi non si preoccupò neanche di leggerlo pensando che fosse già stato esaminato e censurato. Fu quindi affidato al poeta liberale Nikolaj Nekrasov, amico di Cernyscevskij e anch'egli redattore de «Il Contemporaneo», che, però, perse il manoscritto sulla Prospettiva Nevskij. Riuscì a recuperarlo solo mettendo un annuncio sulla «Gazzetta della Polizia» di Pietroburgo: gli venne consegnato da un giovane impiegato governativo che l'aveva raccolto per strada.

Tutti, compreso Cernyscevskij, consideravano **Che fare?** un fallimento dal punto di vista narrativo: non aveva un vero e proprio intreccio, né un personaggio principale — piuttosto, una schiera di personaggi indistinguibili l'uno dall'altro — nessun'ambientazione precisa, nessuna unità di voce e nessuna coerenza di sensazioni. Eppure sia Tolstoj che Lenin si sarebbero impadroniti del titolo di Cernyscevskij e dell'aura di grandezza morale che ne spirava. Essi riconobbero che questo libro mal costruito, malgrado tutte le sue vistose imperfezioni, segnava un momento cruciale nello sviluppo del moderno spirito russo³⁰.

La ragione dell'immediata popolarità del libro e della sua imperitura efficacia è insita nel sottotitolo «Storie della nuova gente». Cernyscevskij riteneva che solo grazie all'affiorare e in seguito all'agire di una classe di «gente nuova», la Russia avrebbe potuto fare il suo ingresso nel mondo moderno. *Che fare?* è al tempo stesso un manifesto e un manuale per questa aspirante avanguardia. Sarebbe stato impossibile ovviamente, per Cernyscevskij, mostrare i suoi uomini e le sue donne nuovi impegnati in un qualsiasi genere di attività politica concreta. Egli fece, invece, qualcosa di molto più stimolante: ritrasse una galleria di vite esemplari, in cui tanto gli incontri quanto i rapporti personali erano permeati di politica.

Ecco un tipico episodio, una giornata della vita di un «uomo nuovo»:

Che genere di uomo era Lopuchov? Era fatto così: stava camminando lungo la Prospettiva Kamenij-Ostrovskij indossando una logora divisa [da studente] (sulla via di ritorno dall'aver dato una lezione per un misero compenso, a due miglia dalla scuola). Gli si fa incontro un dignitario, che sta facendo una passeggiata e — da dignitario — muove dritto verso di lui senza farsi da parte. A quel punto Lopuchov mise in pratica la regola: «eccetto che per una signora, non sarò il primo a farmi da parte di fronte ad alcuno». Si colpirono con una violenta spallata. L'individuo, facendo un mezzo giro su se stesso, disse: «Sei impazzito, porco? Bestia!». E stava continuando su questo tono, quando Lopuchov lo affrontò direttamente, lo sollevò per il corpo da terra e lo depositò con grande cura nello scolo. Rimase sopra di lui e disse: «Se fai un movimento ti spingerò ancora più giù». Passarono due contadini, guardarono e lo lodarono. Passò un funzionario, guardò, non lodò, ma fece un largo sorriso. Passarono delle carrozze, ma nessuno fece loro caso... Lopuchov rimase così per un po', poi prese di nuovo l'individuo — questa volta non per il corpo, ma per la mano — lo sollevò, lo portò sul marciapiede e disse: «Ahimè, caro signore, che avete fatto? Spero che non vi siate fatto male. Mi permettete di ripulirvi?». Passò un contadino e lo aiutò a ripulirlo, passarono due

cittadini e fecero lo stesso, tutti loro ripulirono l'individuo e se ne andarono per la propria strada³¹.

È difficile per chi legge saper come reagire a ciò. Siamo costretti ad ammirare l'audacia e il coraggio di Lopuchov, oltre alla sua enorme forza fisica, ma l'appassionato di letteratura russa non può mancare di stupirsi dinanzi all'assoluta mancanza di vita interiore, di autocoscienza, propria di questo eroe. E' davvero possibile che egli non provi neanche un'ombra di soggezione nei confronti della sua classe dirigente, che nessuna forma di educata deferenza si erga a contrastare la sua indignazione? È realmente possibile ch'egli non si lasci affatto prendere dall'ansia per le conseguenze del suo gesto? Per il potere che il dignitario ha di espellerlo dall'università e di sbatterlo in prigione? Che egli non si inquieti minimamente, neanche per un istante, all'idea di potere effettivamente sollevare l'uomo? Cernyscevskij direbbe, senza dubbio, che esattamente in ciò consiste la novità della sua «nuova gente»: sono persone esenti da tutti i dubbi amletici e dalle infinite ansie che hanno indebolito l'animo russo fino a quel momento. Presumibilmente nessuno di questi uomini nuovi avrebbe mai permesso ad un qualsiasi Cavaliere di bronzo di fare il prepotente con lui: si sarebbe limitato a gettarlo a capofitto nella Neva, cavallo e tutto. Tuttavia è proprio questa assenza di conflitti interiori a privare la vittoria di Lopuchov di parte della sua dolcezza: è troppo rapida, troppo facile; il confronto tra ufficiale ed impiegato, oppressore ed oppresso è già finito prima di diventare vero.

È ironico che Cernyscevskij dovesse passare alla storia come il più illustre sostenitore, dal punto di vista critico, del «realismo» letterario, il più irriducibile nemico di quella che egli definiva «fantasmagoria»: il suo è sicuramente uno degli eroi più fantastici, così come la sua scena è una delle più fantasmagoriche nella storia della letteratura russa. I generi letterari cui la si può avvicinare si trovano ai poli opposti, rispetto al realismo: il racconto di frontiera americano, l'epica guerresca dei cosacchi, il romanzo avventuroso del cacciatore di cervi o Taras Bul'ba. Lopuchov è un pistolero del West non meno che un rude uomo delle steppe: gli manca soltanto

il cavallo. Le didascalie di questa scena rimandano a una ambientazione pietroburghese, ma il suo spirito è molto più vicino all'O.K. Corrai. Essa mostra come Cernyscevskij, nel più profondo del cuore, sia un vero «sognatore pietroburghese».

Una caratteristica di rilievo del mitico mondo di frontiera è la sua mancanza di suddivisione in classi: gli uomini si affrontano singolarmente, uno contro l'altro, in un vuoto. Il sogno di una democrazia pre-civilizzata di «uomini naturali» è ciò che rende la mitologia della frontiera efficace ed attraente. Ma quando le fantasticherie di frontiera vengono trasportate nella realtà di una strada pietroburghese, i risultati sono particolarmente bizzarri. Si considerino gli spettatori che costituiscono il sottofondo della scena di Cernyscevskij: tanto i contadini quanto i funzionari esprimono palesemente il loro divertimento; neanche i personaggi che passano in carrozza sono sconvolti alla vista di un dignitario gettato nel fango. Non solo il protagonista non ha crucci, ma il mondo intero gli fa allegramente (o con indifferenza) da spalla. Ora, tutto ciò avrebbe perfettamente senso nel mondo libero e pulviscolare della mitica frontiera americana, ma per essere anche remotamente plausibile a Pietroburgo i dignitari avrebbero dovuto non essere più la classe dominante della città e, anzi, dell'intera società. In altre parole, avrebbe già dovuto essersi verificata la Rivoluzione russa! E in questo caso, perché mai prendersela proprio con l'uomo? Anche se ci fosse stato un motivo — umiliare l'antica classe dominante — in ciò non ci sarebbe stato sicuramente nulla di eroico³². Così, se questa strana scena fosse mai possibile, sarebbe superflua. È chiaramente inadeguata, dal punto di vista letterario non meno che da quello politico, alle eroiche emozioni che mira a suscitare. Pur tuttavia, malgrado la sua incoerenza e la sua insensatezza, Cernyscevskij riesce nel suo intento: ritrarre il popolo pietroburghese nell'atto di sfidare i dignitari in mezzo alla strada, alla piena luce del sole. Questa scena è ben più sovversiva delle cospirazioni fasulle, di cui lo stato si servi per distruggere la sua esistenza. Averla concepita e scritta è indice non solo di coraggio morale, ma altresì di grande forza inventiva. L'ambientazione a San Pietroburgo le conferisce una ricchezza e una risonanza particolari:

questa città era infatti destinata a mettere in scena per il popolo russo sia le richieste che l'incognita di una modernizzazione dall'alto. **Che fare?** rappresenta, per la prima volta nella storia russa, il sogno alternativo di una modernizzazione dal basso. Cernyscevskij era pienamente consapevole delle inadeguatezze del suo libro tanto come dramma che come sogno. Nondimeno, prima di scomparire nel nulla siberiano, lanciò una sfida decisiva a coloro che gli sopravvissero, in letteratura come in politica: continuare ad agire su quel sogno fino a farlo diventare realtà.

L'Uomo del sottosuolo per la strada

Le **Memorie del sottosuolo** di Dostoevskij, pubblicate nel 1864, sono piene di allusioni a Cernyscevskij e al suo **Che fare?** La più famosa di queste allusioni è l'immagine del Crystal Palace. Il Crystal Palace di Londra, costruito ad Hyde Park, in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1851 e ricostruito a Sydenham Hill nel 1854, scorto di lontano da Cernyscevskij nel corso di una breve visita a Londra nel 1859, appare come una magica visione nella vita sognata di Vera Pavlovna, la protagonista del suo romanzo. Per Cernyscevskij e la sua avanguardia di «gente nuova», il Crystal Palace è un simbolo delle nuove forme di libertà e di felicità di cui potranno godere i russi se riusciranno a compiere il grande balzo storico nell'era moderna. Anche per Dostoevskij e per il suo antieroe, il Crystal Palace è sinonimo di modernità: solo che qui esso simboleggia tutto quanto vi è di più sinistro e minaccioso nella vita moderna, tutto ciò contro cui l'uomo moderno deve stare **en garde**. I commentatori delle **Memorie del sottosuolo** e del motivo del Crystal Palace tendono ad appropriarsi della violenta invettiva dell'Uomo del sottosuolo e, almeno in questo caso, accettarla per quello che vale. Di conseguenza essi esprimono un incessante disprezzo nei confronti di Cernyscevskij per la sua mancanza di profondità spirituale: come doveva esser stupido e banale quell'uomo se ha potuto credere che l'umanità sia razionale e i rapporti umani siano perfettibili; che gioia che il profondo

Dostoevskij abbia saputo sistemarlo a dovere!³³ Si dà il caso che Dostoevskij non condividesse affatto questo generoso apprezzamento. In realtà, nella rispettabile Russia, egli fu l'unico personaggio a prendere esplicita posizione, sia prima che dopo l'arresto di Cernyscevskij, in difesa del suo talento, del suo personaggio e anche della sua idealità. Benché ritenesse che Cernyscevskij fosse in errore tanto dal punto di vista metafisico quanto da quello politico, egli poté notare come il suo radicalismo scaturisse da un'«esuberanza di vita». Coloro che hanno deriso Cernyscevskij, «sono riusciti soltanto a mostrare la profondità del vostro cinismo [...] schiavo degli interessi materiali del nostro tempo, spesso a detrimento dei vostri compagni». Dostoevskij insisteva che «questi reietti per lo meno tentano di fare qualcosa; si studiano di trovare una via d'uscita; sbagliano, ma con i loro errori consentono agli altri di salvarsi, ma voi» — così lo scrittore ammoniva i suoi lettori dell'ala conservatrice — «voi riuscite solo a sorridere in una melodrammatica posa di disinteresse»³⁴.

Torneremo ad occuparci del Crystal Palace; tuttavia, al fine di cogliere appieno la pienezza e la profondità di questo simbolo della modernità, voglio prima osservarlo dalla prospettiva di un altro ambiente moderno che ha valenza di archetipo: la strada pietroburghese. Ponendoci dal punto di vista della Prospettiva, siamo in grado di scorgere la cornice sociale e spirituale che Cernyscevskij e Dostoevskij condividono. Esistono, ovviamente, fra loro profondi conflitti morali e metafisici, ma se paragoniamo l'Uomo del sottosuolo di Dostoevskij all'Uomo nuovo di Cernyscevskij, come essi si vedono e come si manifestano sulla Prospettiva, scopriremo che esistono profonde affinità tra i luoghi da cui provengono e le mete che intendono raggiungere.

La scena dostoevskiana del confronto, che non viene menzionata quasi mai nei molti commenti alle **Memorie del sottosuolo**, ha luogo nel Secondo Libro, che è in genere negletto. Segue il classico paradigma pietroburghese: ufficiale aristocratico contro povero impiegato. Dove questa scena differisce radicalmente da quella di Cernyscevskij è nel fatto che lo sprezzo per l'autorità dell'Uomo del sottosuolo ha bisogno di parecchi anni di estenuanti

angosce, palesate in otto dense pagine, prima di manifestarsi. Ciò che ha in comune con Cernyscevskij, e con le iniziative radicali e democratiche degli anni Sessanta, è il fatto che **si manifesta**: dopo un'agonia introspettiva, apparentemente senza fine, degna di quella d'Amleto, l'Uomo del sottosuolo compie finalmente il suo gesto, affronta il suo diretto superiore nella scala sociale e lotta coraggiosamente per i suoi diritti, in mezzo alla strada. E per di più, sulla Prospettiva Nevskij, che per una generazione è stata il luogo di Pietroburgo più vicino ad assumere il ruolo di spazio autenticamente politico: cosa che proprio in quegli anni si stava verificando. Una volta analizzata questa scena, risulterà chiaro in quale misura Cernyscevskij abbia contribuito ad alimentare l'immaginazione di Dostoevskij, a rendere possibile la scena del confronto per l'Uomo del sottosuolo. Senza Cernyscevskij, è difficile immaginare una scena simile: una scena che, in concreto, è anche, al tempo stesso, più realistica e più rivoluzionaria di qualsiasi scena di **Che fare?**.

La storia inizia nell'oscurità, a tarda notte, nei «posti più equivoci», lontano dalla Nevskij. E' un periodo in cui, spiega il nostro protagonista, «mi prendeva una terribile paura d'esser veduto da qualcuno, di incontrar qualcuno, d'esser riconosciuto. [...] Fin da allora avevo il sottosuolo nell'anima»³⁵. Ma improvvisamente accade qualcosa che cattura la sua attenzione, costringendolo a reagire alla propria solitudine. Mentre passa davanti ad una taverna, si accorge di una rissa che sta avendo luogo all'interno. Alcune persone stanno lottando e nel momento culminante della lotta un uomo viene gettato dalla finestra. Questo evento colpisce l'immaginazione dell'Uomo del sottosuolo e risveglia il suo desiderio di prendere parte attiva alla vita di parteciparvi anche nel modo più doloroso e degradante. Prova una sorta d'invidia per l'uomo che è stato gettato dalla finestra: magari buttassero anche lui da una finestra. Si rende conto della perversità del suo desiderio, che però lo fa sentire più vivo — questa è la cosa essenziale per lui: **«più vivo»** — di quanto egli possa ricordare d'essere mai stato. Ora, invece di temere di venire riconosciuto, spera disperatamente di esserlo, anche se questo riconoscimento

dovesse comportare maltrattamenti ed ossa rotte. Entra nella sala affollata, cerca l'aggressore — si tratta ovviamente di un ufficiale, alto, per giunta, quasi due metri —, gli si avvicina, sperando di provocare una zuffa. Ma l'ufficiale ha una reazione assai più profondamente umiliante di qualsiasi violenza fisica:

Stavo vicino al biliardo e, ignorando come si svolgesse il gioco, ingombravo il passaggio; lui doveva appunto passare, e allora mi prese per le spalle e in silenzio — senza avvertirmi né spiegarsi — mi mise dal posto dov'ero in un altro, quindi passò come se nulla fosse. Io magari le busse gli avrei perdonato, ma in nessuna maniera potevo perdonargli d'avermi cambiato di posto con quell'aria di completa indifferenza.

Per l'ufficiale, dall'alto della sua statura, lo sparuto impiegato non esiste nemmeno — o in ogni caso, la sua presenza lì non ha più rilievo di quella di un tavolo o di una sedia: «Risultò che non ero buono neppure a esser buttato dalla finestra». Troppo imbarazzato ed umiliato per protestare, si rituffa nella strada anonima.

La prima cosa che contraddistingue l'Uomo del sottosuolo come un «uomo nuovo», un «uomo degli anni Sessanta», è il suo desiderio di uno scontro frontale, un incontro esplosivo, anche se quello scontro dovesse alla fine rivelarsi fatale per lui. I primi personaggi dostoevskiani come Djevuskin, o i suoi colleghi antieroi come l'Oblomov di Goncarov, si sarebbero tirati le coperte fin sulle orecchie, guardandosi bene dall'abbandonare nuovamente le loro stanze, proprio per paura di simili incidenti. L'Uomo del sottosuolo è molto più dinamico: lo vediamo scrollarsi di dosso la solitudine e passare all'azione, o per lo meno ad un tentativo d'azione, eccitato dalla prospettiva di possibili guai³⁶. E' in questa circostanza che riceve la sua prima lezione politica: ai poveri impiegati è impossibile procurare fastidi agli ufficiali, poiché la classe cui appartengono questi ultimi — l'aristocrazia e la piccola nobiltà, ancora dominanti in Russia anche dopo il 19 febbraio — ignora perfino l'esistenza delle classi inferiori, della moltitudine di proletari pietroburchesi, colti ed autodidatti. La traduzione di

Landolfi sottolinea piuttosto bene l'aspetto politico della vicenda: «non ero buono neppure ad esser gettato dalla finestra»³⁷. Non può verificarsi alcun genere di scontro, e tanto meno uno scontro violento, se non sussiste una minima condizione di parità: gli ufficiali devono riconoscere agli impiegati la loro dignità di esseri umani esistenti.

Nella successiva fase della storia, che abbraccia diversi anni, l'Uomo del sottosuolo si scervella invano alla ricerca del mezzo per ottenere questo riconoscimento. Segue l'ufficiale dappertutto, riesce a conoscerne il nome, l'indirizzo, le abitudini — paga i suoi servitori per avere informazioni — pur restando, o stando ben attento a rimanere invisibile. (L'ufficiale non si è accorto della sua presenza quando si trovava a un passo da lui, perché mai dovrebbe accorgersene adesso?). Almanacca inesauribili fantasticherie sul suo oppressore e, sotto la spinta delle sue ossessioni, giunge perfino a trasformare alcune di queste fantasticherie in racconti, e se stesso in uno scrittore. (Ma nessuno si interessa alle fantasticherie di un impiegato sugli ufficiali e, così, resta uno scrittore senza editore). Decide di sfidare l'ufficiale a duello e si spinge fino a scrivergli una lettera provocatoria; ma poi si convince che l'ufficiale non combatterebbe mai con un civile di ceto inferiore (potrebbe essere radiato con infamia dal corpo ufficiali se lo facesse) e il biglietto non viene recapitato. Pazienza, conclude, perché proprio sotto il messaggio di rabbia e di rancore egli ha celato un significato nascosto da cui traspare l'insano desiderio di ottenere l'amore del suo nemico. Nelle sue fantasticherie, si rannicchia amorevolmente vicino al suo tormentatore:

La lettera era tanto bella, che se l'ufficiale avesse appena appena capito qualcosa del «bello e sublime» si sarebbe senza fallo precipitato da me per buttarmi le braccia al collo e offrirmi la sua amicizia. Come sarebbe stato bello, anzi! Che vita non avremmo menata insieme! Che vita! Egli m'avrebbe colla sua prestantza difeso; io l'avrei nobilitato colla mia cultura e... si colle mie idee, e che cosa non avrebbe potuto venirne fuori!

Dostoevskij rivela grande genialità nel mettere a nudo quest'ambivalenza dell'animo plebeo. Ogni uomo di bassa estrazione proverà uno choc, e un subitaneo moto di vergogna, nel riconoscersi e nello scorgere l'insano amore e il bisogno che, tanto spesso, si celano sotto il nostro odio farisaico e l'orgoglio di casta. Questa ambivalenza verrà espressa sul piano politico una generazione più tardi, nelle lettere inviate allo Zar dalla prima generazione di terroristi russi³⁸. Il fatto che l'Uomo del sottosuolo passi repentinamente dall'amore all'odio dista migliaia di anni luce dalla serena (o vacua) fiducia in se stesso manifestata da Lopuchov. Nondimeno, Dostoevskij sta realizzando l'aspirazione di Cernyscevskij ad un realismo russo, molto meglio di quanto non avrebbe potuto fare lo stesso Cernyscevskij, dandoci la dimensione reale della profondità e della volubilità della vita interiore dell'Uomo nuovo.

La Prospettiva Nevskij gioca un ruolo complesso nella vita interiore dell'Uomo del sottosuolo: lo ha tratto fuori dal suo isolamento, portandolo allo scoperto e tra la folla. Ma la vita allo scoperto ha evocato altre intensità di sofferenza, che Dostoevskij analizza con la maestria che gli è congeniale:

Talvolta, la festa, verso le quattro me ne andavo a passeggiare sulla Prospettiva, dalla parte del sole. Cioè, non che andassi a spasso, mi aggiravo là fra tormenti senza nome, umiliazioni e versamenti di bile; ma senza dubbio era appunto ciò di cui avevo bisogno. Guizzavo come un loto e nel modo più goffo fra i passanti, cedendo continuamente il passo ora a un generale, ora a un ufficiale della guardia o degli usseri, ora a una dama; in tali momenti mi sentivo i crampi al cuore e il caldo alla schiena se solo pensavo alla meschinità del mio abbigliamento, alla meschinità e volgarità della mia tapina e guizzante figura. Era un martirio, una continua e intollerabile umiliazione al pensiero, pensiero diventato senso immediato e costante, che io ero appena una mosca appetto a tutta quella gente, una sudicia e brutta mosca, — più intelligente di tutti loro, più evoluta, più nobile, va da sé, — ma insomma una mosca, che a tutti cedeva il passo di continuo, da tutti umiliata e da

tutti offesa. Perché m'attiravo addosso quel tormento, perché andavo sulla Prospettiva, vorrei sapere? Il fatto è che mi ci sentivo **attratto** e appena potevo ci andavo.

Quando poi incontra il suo antico rivale, l'ufficiale alto quasi due metri, tra la folla, l'umiliazione sociale e politica subita dall'Uomo del sottosuolo assume un'energia più personale: «la gente della mia risma, o magari anche più civile, la schiacciava letteralmente; veniva avanti dritto, quasi innanzi a lui ci fosse la strada vuota, e non dava il passo per nulla al mondo. Io m'ubriacavo di corruccio a guardarlo e... ogni volta, corrucciatamente, gli cedeva il passo». Un'anguilla che si contorce, una mosca, il vuoto: ecco che, come sempre in Dostoevskij, la varietà e le sfumature dell'umiliazione sono tali da far restare senza fiato. Ma Dostoevskij qui è particolarmente incisivo nel mostrare come i diversi livelli della degradazione non scaturiscono dalle anomalie dell'eroe ma dal normale ordinamento e funzionamento della vita pietroburghese. La Prospettiva Nevskij è uno spazio pubblico moderno che costituisce un'allettante promessa di libertà: eppure per il povero impiegato che si trova a percorrerla, la configurazione in caste della Russia feudale è più rigida e umiliante che mai.

Il contrasto fra ciò che la strada promette e ciò che offre in realtà provoca all'Uomo del sottosuolo non solo indicibili tormenti di una rabbia impotente ma anche momenti d'entusiasmo in cui si abbandona a smanie utopistiche:

Mi tormentava il fatto che neppure per la strada mi riuscisse di ritrovarmi con lui su un piede pari. «Ma perché sei sempre il primo a cedere il passo? — tempestavo meco stesso, in preda a violente crisi di nervi, svegliandomi alle tre di notte. — Perché proprio tu, devi essere, e non lui? Non c'è nessuna legge per questo, questo non è scritto in nessun libro, mi sembra! Facciamola invece da pari a pari, come si fa fra gente ammodo che si scontri: l'altro cede il passo per metà, anche tu per metà, ed ecco che siete passati stimandovi reciprocamente». Ma così non andava, e malgrado tutto

ero sempre io a tirarmi da parte, mentre lui neppure s'avvedeva che gli stavo cedendo il passo.

«Facciamola invece da pari a pari», «gente ammodo», «stimandoci reciprocamente»: anche mentre evoca questi splendidi ideali, l'Uomo del sottosuolo sa benissimo come essi possano suonare assurdi nella realtà del mondo russo. Sono per lo meno altrettanto utopici di quelli contenuti in Cernyscevskij. «Ma perché sei sempre il primo a cedere il passo?»: nello stesso istante in cui formula la domanda, sa già la risposta. Perché essi vivono in quella che è ancora una società divisa in caste, e in cui andar avanti diritti tra la gente è un perenne privilegio di casta. «Non c'è nessuna legge per questo, questo non è scritto in nessun libro, mi sembra». In realtà è solo da poco tempo — dal 19 febbraio — che «non c'è più nessuna legge» ad attestare il diritto di proprietà della casta militare sui suoi connazionali russi, corpo ed anima. L'Uomo del sottosuolo sta scoprendo a sue spese ciò che il manifesto «Alla giovane generazione», sparso lungo la Nevskij dal misterioso cavaliere, stava cercando di dirgli: la lettera della servitù è stata abrogata, ma anche sulla Nevskij domina ancora la realtà della casta. Tuttavia, proprio mentre infligge ferite al povero impiegato, la Nevskij diventa anche il mezzo attraverso il quale quelle ferite possono essere guarite; proprio mentre lo disumanizza — lo riduce al rango di un'anguilla, di una mosca, di uno spazio vuoto — gli offre le risorse per trasformarsi in un uomo, un uomo moderno con libertà, dignità e parità di diritti. Mentre osserva il suo antico rivale in azione sulla Prospettiva, l'Uomo del sottosuolo nota qualcosa di inquietante: l'ufficiale avanza sì diritto tra la gente di rango inferiore, benché «anche lui si tirasse da parte davanti ai generali e ai funzionari più ragguardevoli, e anche lui guizzasse come un'anguilla tra loro». Si tratta di una scoperta straordinaria e rivoluzionaria. «Anche lui si tira da parte». Dunque l'ufficiale non è quella creatura per metà demoniaca e per metà divina che ossessiona l'universo fantastico dell'impiegato, ma un essere umano limitato e vulnerabile come lui, ugualmente soggetto alle pressioni di casta e alle regole sociali. Ma, allora, se anche l'ufficiale può

essere ridotto a sua volta allo stato di anguilla, forse, l'abisso fra loro non è poi così profondo come sembra; e qui — per la prima volta — l'Uomo del sottosuolo pensa l'impensabile: «“E se, — pensai, — quando mi scontro con lui non mi tirassi da parte? E lo facessi di proposito, anche a costo di prenderlo di petto? Be', che succederebbe?” Quest'ardita idea a poco a poco s'impadronì di me al punto che non mi dava più pace. Ne fantasticavo continuamente». Ora la strada assume un nuovo aspetto: «A bella posta andavo più spesso sulla Prospettiva per figurarmi al vivo come avrei fatto quando mi fossi deciso ad agire». Adesso, che è in grado di pensare se stesso come soggetto attivo, la Nevskij diventa un mezzo utile a trasmettere tutta una serie di nuovi significati, un teatro per le operazioni dell'individuo.

L'Uomo del sottosuolo comincia a pianificare la propria azione. Il suo progetto viene gradualmente modificato: «“Non proprio prenderlo di petto, s'intende, — pensavo fin d'ora gonfiandomi di soddisfazione, — ma così, soltanto non trarsi da parte, urtarlo, non però addirittura da farsi male, ma così, spalla contro spalla, quanto è consentito dalla convenienza; fare in modo da urtarlo giusto colla forza con cui urta lui”». Non si tratta di una ritirata strategica né di un pretesto: la rivendicazione alla parità nella strada equivale a una rivendicazione di supremazia — dal punto di vista dell'ufficiale, anzi, è forse ancor più radicale — e gli procurerà altrettanti fastidi. Si tratta in sostanza di una posizione più realistica: dopo tutto l'ufficiale è il doppio di lui; e l'Uomo del sottosuolo è incline a prendere le forze materiali molto più sul serio di quanto non faccia l'eroe materialista di **Che fare?**. Si preoccupa del proprio aspetto e della propria igiene; per quanto riguarda l'abbigliamento — si fa prestare perfino del denaro per acquistare un cappotto dall'aria più rispettabile — esso non dovrà però essere troppo rispettabile altrimenti il nocciolo del confronto andrebbe perduto; si preoccupa di come tenterà di difendersi, sia fisicamente che verbalmente, non solo dall'ufficiale, ma — e questo è un problema di importanza per lo meno pari — anche di fronte alla folla. La sua affermazione sarà non solo una rivendicazione personale contro quel particolare ufficiale ma un testamento

politico, indirizzato all'intera società russa. Un microcosmo di quella società si troverà a passare in quel momento lungo la Prospettiva Nevskij ed egli vuole indurre a fermarsi non solo l'ufficiale ma l'intera società, finché la gente non avrà riconosciuto quella che lui è giunto a considerare la propria dignità personale.

Dopo molte prove, arriva, finalmente, il gran giorno. Tutto è pronto. Lentamente, deliberatamente, come Lopuchov o Matt Dillon, l'Uomo del sottosuolo si dirige verso la Nevskij.

Ma in qualche modo, le cose non vanno per il verso giusto. Sulle prime non riesce a trovare il suo uomo: l'ufficiale non è in quella strada. Ad un certo momento riesce a localizzarlo, ma l'uomo si dilegua come un miraggio non appena il nostro eroe riesce ad avvicinarsi. Alla fine, riesce a mettere a tiro il suo bersaglio, ma solo per perdersi d'animo e tirarsi indietro all'ultimo momento. Un'altra volta riesce a portarsi a pochi centimetri di distanza dall'ufficiale, ma balza indietro all'improvviso, colto dal panico, incespica e cade steso per terra, ai piedi dell'ufficiale. L'unica cosa che impedisce all'Uomo del sottosuolo di morire dalla vergogna è il fatto che l'ufficiale non si è ancora accorto di nulla. Dostoevskij, fedele allo stile del suo migliore umorismo nero, protrae all'infinito l'agonia del suo eroe, finché da ultimo, quando ha oramai perso ogni speranza, l'ufficiale appare improvvisamente tra la folla e:

Di botto, a tre passi appena dal mio nemico, inopinatamente mi decisi, chiusi gli occhi e... ci urtammo con forza spalla contro spalla! Io non cedetti d'un pollice, e passai oltre proprio da pari a pari! Lui non si voltò neppure e fece le viste di non essersi accorto di nulla; ma fece soltanto le viste, ne sono sicuro. Ne sono ancora oggi sicuro! S'intende che chi ci rimise nello scontro fui io; lui era più forte, ma non di questo si trattava. Si trattava del fatto che io avevo raggiunto il mio scopo, avevo tutelata la mia onorabilità, non avevo ceduto d'un passo e pubblicamente m'ero messo sul medesimo piede sociale di lui.

L'ha fatto veramente: si è buttato, rischiando corpo ed anima,

ha affrontato la casta dominante insistendo sulla parità dei suoi diritti, e per di più — «pubblicamente m'ero messo sul medesimo piede sociale di lui» — lo ha gridato dinanzi al mondo intero. «Ero in estasi» afferma quest'uomo, solitamente così amaro e cinico nei confronti di qualsiasi genere di gioia: la sua gioia è reale e noi possiamo dividerla. «Ero raggianti e canticchiavo arie italiane». Qui, come in tanta parte della lirica italiana — che coincide, ricordiamolo, con le lotte italiane per l'autodeterminazione — il trionfo è di natura politica non meno che personale. Dalla battaglia per la propria libertà e la propria dignità combattuta alla luce del giorno, e da quella combattuta non solo contro l'ufficiale ma contro la propria irrisolutezza e l'odio verso se stesso, l'Uomo del sottosuolo è uscito vittorioso.

Ovviamente, poiché è Dostoevskij che scrive, affiorano infiniti dubbi. Che l'ufficiale non si sia accorto di essere stato sfidato? «Lui non si voltò neppure e fece le viste di non essersi accorto di nulla; ma fece soltanto le viste, ne sono sicuro. Ne sono ancora oggi sicuro!». La ripetizione fa pensare che il nostro eroe probabilmente non sia così sicuro come gli piacerebbe essere. Tuttavia, secondo quanto afferma, «non era questo il punto». Il punto, infatti, è che le classi inferiori stanno cominciando a pensare e a camminare in un modo nuovo, ad affermare una nuova presenza e un nuovo potere per la strada. Non importa se l'aristocrazia e la piccola nobiltà non se ne accorgono neppure: saranno ben presto costrette ad accorgersene. Non importa nemmeno che il povero impiegato si senta colpevole e pieno di odio nei suoi stessi confronti, il mattino dopo, come afferma di sentirsi l'Uomo del sottosuolo, né che egli non compia mai più un'azione simile, come afferma di volere, né che egli ripeta incessantemente a se stesso (e a noi) che il suo cervello e la sua sensibilità lo riducono a un topo: non è vero, e lui lo sa. Ha compiuto quell'azione decisiva per cambiare la sua vita, e nessuna auto-negazione o fallimento nel portarla a termine potrà farla tornare quella che era prima. Che gli piaccia o no, oramai è diventato un Uomo nuovo.

Questa scena, che rappresenta con tanta potenza la lotta per i diritti umani — per l'uguaglianza, la dignità, il riconoscimento —

mostra perché Dostoevskij, malgrado non sia riuscito a diventare uno scrittore reazionario, abbia fatto spesso di tutto per riuscirci, e perché folle di studenti radicali abbiano versato fiumi di lacrime sul suo feretro quando morì. Mostra anche la nascita di una nuova fase per la vita di Pietroburgo. Pietroburgo, afferma l'Uomo del sottosuolo, è la «più astratta e premeditata città dell'intero globo». L'intenzione originaria che si celava dietro la sua edificazione, era quella di spingere la Russia materialmente non meno che simbolicamente nel vivo del mondo moderno. Ma, ad un secolo di distanza dalla morte di Pietro, le sue intenzioni sono ancora tristemente irrealizzate. La sua città ha dato vita ad un vasto gruppo di «uomini di diversa origine e di vario ceto sociale» pieno di desideri ed idee moderne, e ad una magnifica strada che dà forma concreta a tutte le immagini più vivide e ai ritmi più dinamici della vita moderna. Ma la vita politica e sociale della città, in pieno diciannovesimo secolo, è ancora nelle mani di una autocrazia legata alla casta che, pur essendo un peso morto, ha tuttora la forza di spingere gli uomini moderni via dalla strada e di relegarli nel sottosuolo. Negli anni Sessanta del secolo XIX tuttavia, vediamo come questi uomini e queste donne comincino ad alzarsi e ad avanzare allo scoperto — e proprio qui è racchiusa la novità della «gente nuova» — e ad illuminare le strade della città con la loro arcana, ma fulgida luce interiore. Le *Memorie del sottosuolo* segnano un grande balzo in avanti nel processo di modernizzazione spirituale: il momento in cui i cittadini della «più astratta e premeditata città dell'intero globo» imparano ad affermare astrazioni ed intenzioni proprie. Da questo momento in avanti la luce spirituale delle strade di Pietroburgo brillerà con nuova intensità.

Pietroburgo contro Parigi: due forme di modernismo per le strade

A questo punto vorrei tornare un attimo indietro e paragonare il modernismo di Dostoevskij con quello di Baudelaire Entrambi gli

scrittori rivelano originalità nel creare quelle che io ho definito scene moderne primarie: scontri quotidiani nelle vie cittadine che vengono portati ad un'intensità massima (come afferma Eliot nel suo saggio su Baudelaire), al punto in cui esprimono le possibilità e i tranelli di fondo, i progressi e le fratture tipici della vita moderna. Per entrambi gli scrittori, inoltre, il senso dell'urgenza politica diventa una fonte primigenia di energia, il contatto fisico tra le persone per la via assume il carattere di un evento politico; la città moderna funge da mezzo in cui la vita personale e quella politica confluiscono e si fondono in una sola. Ci sono tuttavia anche differenze fondamentali tra la visione dostoevskiana e quella baudelairiana della vita moderna. Un elemento vitale di tali differenze è costituito dalla forma e dall'ampiezza del processo di modernizzazione nelle due città dalle quali questi scrittori scaturiscono.

I *boulevards* della Parigi di Haussmann, che abbiamo analizzato nel capitolo III, sono strumenti di una borghesia dinamica e di uno stato attivo, decisi ad operare una rapida modernizzazione, a sviluppare forze produttive e relazioni sociali, ad accelerare il flusso dei prodotti, del denaro e degli esseri umani nella società francese e intorno al mondo. Unitamente a questo impulso verso la modernizzazione economica, bisogna considerare il fatto che la Parigi di Baudelaire è stata, sin dai tempi dell'assalto alla Bastiglia, un'arena per le forme più esplosive di esperienza politica moderna. Baudelaire fa parte, ed è orgoglioso di far parte, di una popolazione urbana di massa che sa come organizzarsi e mobilitarsi in una lotta per i propri diritti. Anche quando è solo in mezzo a questa folla, egli si nutre delle sue tradizioni di movimento, mitiche non meno che reali, e delle sue potenzialità esplosive. Queste moltitudini anonime possono ad un certo momento tramutarsi indifferentemente in alleati o in nemici; quel potenziale di fraternità — e ipso facto, di ostilità — si libra al di sopra della via e del *boulevard* parigini come un gas nell'aria. Baudelaire, vivendo nel cuore della città più rivoluzionaria del mondo, non dubita, neanche per un istante, dei propri diritti di uomo. Può forse sentirsi uno straniero nell'universo, ma nelle

strade di Parigi si sente a casa, come uomo e come cittadino.

La Prospettiva Nevskij di Pietroburgo somiglia, sotto il profilo spaziale, ad un *boulevard* parigino, ed anzi, per la verità, è forse più bella di qualsiasi *boulevard* parigino; ma sotto il profilo economico, politico e spirituale si tratta di due mondi nettamente separati. Anche negli anni intorno al 1860, dopo l'emancipazione dei servi, lo stato si preoccupa più di reprimere il popolo, che di incitarlo al progresso⁴⁰. Per quanto riguarda la piccola nobiltà, essa è ansiosa di attingere alla cornucopia dei beni di consumo occidentali, senza peraltro fare alcunché per operare quello sviluppo di forze produttive proprio dell'Occidente che ha reso possibile la creazione di una moderna economia di consumo. La Nevskij, dunque, è una sorta di apparato scenico, che affascina la popolazione con le sue fulgide mercanzie, quasi tutte di provenienza occidentale, ma che nasconde, dietro la facciata scintillante, una pericolosa mancanza di profondità⁴¹. L'aristocrazia e la piccola nobiltà rivestono ancora i ruoli dominanti in questa capitale imperiale, ma, dal 19 febbraio, sono sempre più consapevoli che le persone che circolano per le strade non sono più una loro proprietà, da poter sbatacchiare qua e là a proprio piacimento. E' una consapevolezza amara e la loro frustrazione si ritorce contro la capitale stessa: «“Progresso? Progresso sarebbe che Pietroburgo fosse rasa al suolo da un incendio su tutti e quattro i suoi lati” diceva il permaloso generale», in *Fumo* (1866) di Turgenev. Ciò rende questa casta ancor più determinata a distruggere quella folla di comparse che avanza ondeggiando tutt'attorno, sulle Prospettive di Pietroburgo, anche se, dopo il 19 febbraio, è diffusa la consapevolezza che il suo arrogante disprezzo è un po' una messa in scena.

Per quanto riguarda queste comparse, gli «uomini di varia origine e di vario ceto sociale», benché costituiscano la stragrande maggioranza della popolazione urbana, sono ancora, all'alba degli anni Sessanta, passivi e dispersi, a disagio per le strade, pervicacemente attaccati ai loro cappotti. Ma come avere l'ardire e da dove cominciare? A differenza delle classi inferiori del mondo occidentale — perfino dei mendicanti e delle famiglie lacere di Baudelaire — essi non hanno alcuna tradizione di **fraternité** e di

azione collettiva a cui rifarsi. In questo contesto i **raznochintsij** di Pietroburgo sono costretti ad inventarsi una cultura politica autonoma e moderna. E devono inventarla **ex nihilo**, nel «sottosuolo», perché nella Russia di quegli anni Sessanta non è ancora consentito manifestare apertamente il pensiero e l'azione politica della contemporaneità. Grandi cambiamenti si preannunciano dinanzi a loro — a livello di trasformazioni non meno individuali che sociali — prima che possano giungere a sentirsi a loro agio nella città che amano, e a farla propria.

Uno dei passi decisivi nell'ambito di questa trasformazione è lo sviluppo di una forma espressiva tipicamente pietroburghese, una forma artistica e politica al tempo stesso: la dimostrazione individuale nelle strade. Vediamo questa forma debuttare in ambito drammatico nel momento culminante del **Cavaliere di bronzo**: «Te la vedrai con me», ma nella Pietroburgo di Nicola I non poteva certo sperare di sopravvivere. Infatti «E a un tratto si mise a fuggire». Due generazioni dopo, tuttavia, sulla Prospettiva Nevskij, ai tempi della rudimentale ma effettiva modernizzazione degli anni Sessanta è chiaro che quella forma si è stabilizzata. Si attaglia perfettamente ad una società urbana che favorisce la nascita di nuovi modelli di consumo tipicamente moderni mentre paralizza le moderne forme di produzione e di azione; che alimenta le singole sensibilità individuali (senza peraltro riconoscere i diritti del singolo); che fa nascere nella popolazione l'esigenza e il desiderio di comunicare, pur limitando la comunicazione alla celebrazione ufficiale o al romanzo d'evasione. In una società del genere, la vita della strada assume un rilievo particolare, poiché la strada è l'unico mezzo in cui può aver luogo una libera comunicazione. Dostoevskij evoca brillantemente la struttura e le dinamiche della dimostrazione individuale, e rivela i disperati bisogni e le contraddizioni da cui questa forma è scaturita. Il confronto fra un «uomo nuovo», un uomo appena uscito dal sottosuolo, e una vecchia classe dirigente, nel vivo di una grandiosa prospettiva urbana, è ciò che Dostoevskij e Pietroburgo lasciano in eredità all'arte e alla politica moderne del mondo intero⁴².

Correlare Baudelaire e Dostoevskij, e la Parigi e la Pietroburgo

della metà del diciannovesimo secolo, dovrebbe aiutarci a intravedere una più ampia polarità all'interno della storia mondiale del modernismo. Ad un'estremità abbiamo il modernismo delle nazioni progredite, che si basa direttamente sui materiali della modernizzazione economica e politica e ricava perspicuità ed energia da una realtà modernizzata — le fabbriche e le ferrovie di Marx, i **boulevards** di Baudelaire — anche quando mette in discussione quella realtà in modi radicali. Al polo opposto troviamo un modernismo che nasce dall'arretratezza e dal sottosviluppo. Questo modernismo, che ha visto per la prima volta la luce in Russia, e nella sua forma più esplicita a San Pietroburgo, nel diciannovesimo secolo, si è esteso, nella nostra epoca, con il diffondersi della modernizzazione a tutto il Terzo Mondo (conservando, peraltro, in linea generale, i caratteri di una modernizzazione ridotta e distorta sul tipo di quella della Vecchia Russia). Il modernismo del sottosviluppo è destinato a fondarsi su fantasie e sogni di modernità, a nutrirsi di una contemporanea familiarità e lotta con miraggi e fantasmi. Per essere coerente con la vita da cui scaturisce, è costretto ad essere stridente, goffo e disordinato. Si richiude in se stesso e si tortura per la propria incapacità di fare la storia da solo, senza aiuti — oppure si lancia in imprese disperate, nel bizzarro tentativo di farsi carico dell'intero peso della storia. Si lascia sopraffare da ondate di profondo disprezzo di sé, e si salva soltanto grazie ad ampie riserve di autoironia. Ma la bizzarra realtà da cui si sviluppa questo modernismo, e le insopportabili pressioni che gravano sulla sua vita e sui suoi movimenti — pressioni sociali e politiche oltre che spirituali — gli infondono un ardore disperato che il modernismo occidentale, tanto a suo agio nel proprio mondo, può difficilmente sperare di eguagliare.

La prospettiva politica

Gogol' nel suo racconto ***La Prospettiva Nevskij*** aveva parlato dell'artista di Pietroburgo come del volto che la città vede nei suoi

sogni.

Che fare? e le **Memorie del sottosuolo** mostrano la Pietroburgo degli anni intorno al 1860, nell'atto di sognare contatti radicali nelle sue ampie strade. Un decennio più tardi, questi sogni cominceranno a prendere corpo. La mattina del 4 dicembre 1876, diverse centinaia di persone eterogenee sulla Nevskij si fonderanno improvvisamente fino a formare una folla, e convergeranno tutte insieme verso il magnifico colonnato barocco sito di fronte alla cattedrale di Kazan⁴³. Quella folla è composta quasi per la metà di studenti, impiegati, intellettuali disoccupati e indipendenti, discendenti diretti degli eroi **raznochintsij** di Cernyscevskij e Dostoevskij; un tempo relegati nel «sottosuolo», negli ultimi dieci anni si sono resi sempre più visibili. La folla è composta da persone per cui la parola «sottosuolo» è molto più appropriata: si tratta di lavoratori dell'industria provenienti dai quartieri operai che da non molto tempo hanno formato una specie di cintura intorno alla città, dal lato Vyborg, sulla sponda settentrionale della Neva, ai quartieri Narva e Alexandr-Nevskij sul limite meridionale della città. Questi lavoratori sono un po' esitanti mentre attraversano la Neva o il Canale Fontanka, perché non sono frequentatori abituali della Nevskij né del centro cittadino, e sono praticamente sconosciuti agli occhi della Pietroburgo bene, benché si accingano a giocare un ruolo sempre più determinante nell'economia cittadina (e statale)⁴⁴. Gruppi di lavoratori e di intellettuali hanno iniziato a riunirsi e a discutere, in maniera più o meno regolare, fin dai primi anni Settanta, in una sorta di sottosuolo letterale, in sotterranei appartati della zona Vyborg, ma non sono mai apparsi insieme in pubblico. Trovandosi, ora, riuniti per la prima volta in Piazza Kazan, non sanno assolutamente cosa fare. Sono una folla molto più esigua di quel che gli organizzatori avessero sperato e riempiono solo una piccola parte del vasto spazio del colonnato. Sono nervosi e già sul punto di disperdersi, quando un giovane intellettuale di nome Georgij Plechanov decide di non lasciarsi sfuggire quest'occasione: si fa largo tra la folla, fa un breve ed infuocato discorso, concludendolo col grido «Viva la rivoluzione sociale!» e sventola una bandiera rossa con la scritta **Zemlja i**

Volya, «Terra e libertà». Poi — tutto si svolge nel giro di un paio di minuti — la polizia carica, aiutata dalla canaglia reclutata frettolosamente sulla Nevskij. I poliziotti sono stati colti di sorpresa, e reagiscono con isterica brutalità: maltrattano chiunque capiti loro a tiro, compresa molta gente che non ha nulla a che fare con la dimostrazione. Dozzine di persone vengono arrestate a caso, mentre, approfittando del caos e della confusione, i principali organizzatori riescono a fuggire. Molti di quegli arrestati vengono torturati, ed alcuni impazziscono per le torture; altri saranno condannati alla Siberia, senza possibilità di ritorno. Eppure, la notte del 4 dicembre e la mattina successiva, nelle soffitte degli studenti e nelle baracche degli operai — e nelle celle della Fortezza Pietro e Paolo — l'aria è colma di un nuovo spirito di gioia e di speranze.

Qual è la ragione di tanto entusiasmo? Molti osservatori liberali ed alcuni radicali considerano la dimostrazione un vero disastro: una minuscola folla sparsa in un grande spazio; a stento il tempo di proclamare il messaggio rivoluzionario; grandi sofferenze per mano della polizia e della canaglia che le ha dato man forte. Khazov, uno dei partecipanti, nel gennaio del 1877, poco prima di essere arrestato (morirà in Siberia nel 1881) compone un libello in cui tenta di chiarire il senso della cosa. Nel corso degli ultimi vent'anni, scrive Khazov, sin dalla morte di Nicola, i liberali russi hanno continuato a rivendicare la libertà di parola e di riunione, senza però mai trovare il coraggio di parlare e di riunirsi realmente. «I liberali russi erano molto dotti, sapevano perfino che la libertà era stata **conquistata** [corsivo di Khazov] in Occidente. Ma evidentemente non bisognava provarsi ad applicare questa scienza in Russia». Era proprio questa idea liberale che i lavoratori e gli intellettuali radicali stavano sforzandosi di realizzare in Piazza Kazan. Una dubbia forma di conquista, potrebbe osservare uno spirito critico, donchisciottesca, nella migliore delle ipotesi. Forse è così, conviene Khazov, ma nelle condizioni in cui si trovavano i russi, l'unica alternativa ad affermazioni e ad azioni donchisciottesche era non parlare o non agire affatto. «Sulla via della libertà politica la Russia è condotta non dai liberali, ma da quei sognatori che organizzano simili ridicole, infantili

dimostrazioni, dagli uomini che osano infrangere la legge, da coloro che sono battuti, condannati e ingiuriati». In realtà, sostiene Khazov, questa dimostrazione «ridicola, infantile» sta a significare una nuova serietà e maturità collettive. L'azione e la dolorosa sconfitta di Piazza Kazan hanno prodotto, per la prima volta nella storia russa, «l'unione dell'**intelligencija** con il popolo»⁴⁵. Ho mostrato come, sin dal **Cavaliere di bronzo**, gli eroi solitari della letteratura pietroburghese abbiano compiuto simili gesti e azioni disperati a titolo personale. Ora, finalmente, i sogni vagheggiati dall'arte cittadina si realizzano al suo risveglio. Una nuova prospettiva politica si sta schiudendo per Pietroburgo.

Dimostrazioni come quella di Piazza Kazan sono estremamente difficili da incontrare nelle storie del processo rivoluzionario della Russia. Questo perché, tranne poche eccezioni, la storia è stata scritta dall'alto, dai punti di vista di tutta una serie di **élites**. Di conseguenza abbiamo, da una parte, la storia delle tendenze intellettuali — «Slavofili», «Per l'occidentalizzazione», «I Quaranta», «I Sessanta», «Populismo», «Marxismo» — e dall'altra, una storia delle cospirazioni. In questa prospettiva elitaria, Cernyscevskij balza in primo piano come l'ideatore di quello che divenne il modello-tipo del rivoluzionario russo: uomini e donne dalla ferrea disciplina, menti meccanicamente programmate, e nessuna sensibilità o vita interiore: il modello cui si sarebbe ispirato Lenin e, più tardi, Stalin. Dostoevskij entra in questo quadro solo nelle vesti di un severo critico delle tendenze radicali, in **Memorie del sottosuolo** e, delle cospirazioni radicali, nei **Demoni**. Nell'ultima generazione, tuttavia, gli storici sono giunti a interpretare la storia delle rivoluzioni, a partire da quella francese del 1789, dal basso, come storia delle masse rivoluzionarie: gruppi di persone anonime e comuni, di persone piene di debolezze e di vulnerabilità, lacerate dal terrore, dall'insicurezza e dall'ambivalenza, disposte però in momenti cruciali, a scendere nelle strade e a rischiare la pelle per lottare per i propri diritti⁴⁶. Più ci abituiamo a considerare i movimenti rivoluzionari dal basso, più chiaramente vedremo come Cernyscevskij e Dostoevskij facciano parte dello stesso movimento culturale e politico: un movimento di

plebei pietroburghesi, che lottavano in modi sempre più attivi e radicali, per far sì che la città di Pietro diventasse la loro città. Può anche darsi che Nietzsche avesse in mente Pietroburgo quando immaginò «una storia dell'eclisse moderna: la popolazione nomade all'interno di uno stato (impiegati statali, ecc.) senza casa». Il movimento, del quale ho tracciato le linee, aspira al sorgere di un sole radicalmente moderno dopo quest'eclissi: una grande alba in cui questi nomadi moderni daranno a se stessi una patria nella città che li ha resi quelli che sono.

Al di là delle parole: il Crystal Palace, simbolo e realtà

Tutte le forme dell'arte e del pensiero modernisti presentano un duplice carattere: sono al tempo stesso espressioni del processo di modernizzazione e prese di distanza da quello. In paesi relativamente progrediti, in cui la modernizzazione economica, sociale e tecnologica è prospera e dinamica, il rapporto dell'arte e del pensiero modernisti con il mondo reale che li circonda è ben definito, anche quando — come s'è visto in Marx e Baudelaire — questo rapporto presenta aspetti complessi e contraddittori. Ma in paesi relativamente arretrati, in cui il processo di modernizzazione stenta a definirsi, il modernismo, dove si sviluppa, assume un carattere fantastico, perché è costretto a nutrirsi non di realtà sociali, ma di fantasie, di miraggi, di sogni. Per i russi della metà del diciannovesimo secolo, il Crystal Palace costituiva uno dei sogni moderni più ossessivi e avvincenti. Lo straordinario effetto psichico che esercitò su di loro — esso giocò un ruolo molto più importante nella letteratura e nel pensiero russi che non in quelli inglesi — scaturisce dal suo ruolo di fantasma modernizzatore che ossessionava una nazione ancor più convulsamente tormentata dall'angoscia dell'arretratezza.

La trattazione simbolica che Dostoevskij fa del Crystal Palace è indiscutibilmente ricca e mosca. Eppure, chiunque abbia esperienza diretta del vero edificio che si erge sulla Sydenham Hill, a Londra — Cernyscevskij lo vide nel 1859, Dostoevskij nel 1862 —

si accorgerà subito che fra i sogni e gli incubi russi e le realtà dell'Occidente si stende una pesante cortina. Riprendiamo alcune delle qualità che in Dostoevskij contraddistinguono il Crystal Palace, così come ce lo descrive il protagonista delle **Memorie del sottosuolo**. Nel I libro, capitoli 8, 9 e 10. Prima di tutto, esso viene concepito e realizzato sul piano tecnico: «bell'e pronto e calcolato con matematica esattezza», al punto che, una volta terminato, «spariranno d'incanto tutti i possibili problemi, appunto perché ci saranno in serbo tutte le possibili soluzioni». Lo stile dell'edificio è massiccio e pomposo; il messaggio che esso proclama non è rappresentativo soltanto di un momento d'apogeo storico, ma di cosmica totalità e immutabilità: «non si deve accettare questo come la verità definitiva e rimanere muti per sempre? E' tutto così trionfante, maestoso e imponente da togliere il respiro... si avverte che qui si è prodotto qualcosa di definitivo, prodotto e finito».

L'edificio è fatto per intimidire, per costringere lo spettatore a rimanere muto per sempre: quindi masse di visitatori, milioni di persone provenienti da ogni angolo della terra, «con calma e pervicacia lo affollano» incapaci di rispondere in qualsiasi altro modo che non sia dir di sì senza fiatare. «Voi» — l'Uomo del sottosuolo si rivolge al suo pubblico di «signori».

Voi credete al palazzo di cristallo, che sfiderà i secoli e al quale non si potrà né cavar la lingua di soppiatto né far le fiche colla mano in tasca. Orbene, e io forse ho paura di questo palazzo appunto perché sarebbe di cristallo e sfiderebbe i secoli e non si potrebbe cavargli la lingua neppure di soppiatto.

Il «cavargli la lingua di soppiatto» diventa, dunque, una dimostrazione di autonomia personale, un'autonomia nei confronti della quale il Crystal Palace rappresenta una radicale minaccia.

I lettori che tentano di figurarsi il Crystal Palace sulla base del linguaggio di Dostoevskij sono propensi ad immaginare un'immensa lastra ozimandiana, che schiaccia gli uomini con la sua pesantezza — una pesantezza sia fisica che metafisica — e la sua brutale implacabilità; forse una versione in scala ridotta del World

Trade Center. Tuttavia, se passiamo dalle parole di Dostoevskij alla moltitudine di dipinti, di fotografie, di litografie, di acquetinte e di descrizioni dettagliate dell'originale, viene spontaneo chiedersi se Dostoevskij lo abbia mai realmente veduto. Ciò che vediamo⁴⁷ è una struttura in vetro sostenuta da sottili travi d'acciaio, a stento percettibili, una struttura dalle linee morbide e armoniose e dalle curve aggraziate, leggera quasi fino all'assenza di peso, che sembra eternamente sul punto di librarsi in volo. Il suo colore oscilla tra quello del cielo che si riflette sul cristallo trasparente da cui è avvolta la maggior parte della superficie dell'edificio, e l'azzurro cielo delle sue sottili travi d'acciaio: questa combinazione ci immerge in un'abbagliante luminosità, assorbendo la luce del sole dal cielo e dall'acqua, scintillando dinamicamente. Sul piano visuale, l'edificio somiglia ad un dipinto dell'ultimo Turner, in particolar modo fa pensare al turneriano *Rain, Steam and Speed* (del 1844), che fonde natura e intervento umano sull'ambiente in un'atmosfera di vivace cromatismo dinamico.

Il Crystal Palace, nel suo rapporto con la natura, avviluppa anziché respingere: i grandi alberi secolari, anziché essere sacrificati, vengono inglobati nell'edificio, dove — come in una di quelle serre alla cui immagine il Palace potrebbe essere riportato, e grazie alle quali il progettista Joseph Paxton ha inizialmente costruito la sua fama — essi crescono più grandi e più vigorosi che mai. Per di più, ben lungi dall'essere progettato in base ad aridi calcoli meccanici, il Crystal Palace è in realtà l'edificio più fantasmagorico ed audace di tutto il diciannovesimo secolo. Solo il ponte di Brooklyn e la Torre Eiffel, una generazione più tardi, potranno competere con la sua lirica espressione delle potenzialità di un'era industriale. Possiamo scorgere nitidamente questo lirismo nel primo schizzo di Paxton, buttato giù in un paio di minuti su un foglio di carta assorbente sotto l'impulso dell'ispirazione. Possiamo apprezzarlo ancora meglio se paragoniamo il Palace alle pesanti mostruosità neo-gotiche, neo-rinascimentali e neo-barocche che gli stavano sorgendo tutt'attorno. Per di più, i suoi costruttori, evitando di presentare l'edificio come definitivo e indistruttibile, si facevano un vanto della sua precarietà costitutiva: grazie alle

tecniche più avanzate di prefabbricazione, venne costruito in sei mesi ad Hyde Park per ospitare la Grande Esposizione Internazionale del 1851; smantellato in tre mesi una volta terminata l'Esposizione era stato poi rimesso nuovamente insieme in una versione ampliata quasi all'altro capo della città, a Sydenham Hill nel 1854.

Lungi dal ridurre i suoi visitatori ad un consenso umile e di natura passiva, il Crystal Palace provocò una polemica pubblica fortemente esplosiva. Gran parte dell'**'establishment'** culturale britannico, e Ruskin con particolare veemenza, lo accusò di essere una parodia dell'architettura e un attacco frontale alla civiltà. La borghesia gradì moltissimo l'Esposizione ma rifiutò l'edificio, tornando a costruire stazioni ferroviarie in stile arturiano e banche in stile ellenistico: di fatto, in Inghilterra non si sarebbero più costruiti edifici autenticamente moderni per altri cinquant'anni. Si potrebbe affermare che la riluttanza della borghesia britannica ad accettare, e a vivere, una simile brillante espressione della propria modernità era un presagio della sua graduale perdita di energia e di immaginazione. Ad uno sguardo retrospettivo, il 1851 appare, infatti, come il suo zenith e l'inizio del suo graduale declino, un lungo declino di cui il popolo inglese sta pagando lo scotto ancor oggi. In ogni caso, l'edificio non fu un grande coronamento, come affermava Dostoevskij, ma un tentativo solitario e coraggioso destinato a rimanere privo di sviluppi per molti decenni.

Il Crystal Palace probabilmente non sarebbe stato costruito e sicuramente nemmeno ricostruito (né gli sarebbe stato permesso di sopravvivere per ottant'anni: andò infatti distrutto in un misterioso incendio nel 1936) se non fosse stato accolto così entusiasticamente dal popolo inglese e dagli stranieri provenienti da tutto il mondo. Per molto tempo, dopo che la Grande Esposizione Internazionale era finita, le masse lo presero d'assalto come un luogo ideale per gite familiari, per i giochi dei bambini, per incontri e convegni amorosi. Lungi dal bazzicarlo in modo composto e dal rimanervi silenziosi, essi sembravano avervi trovato il mezzo per risvegliare ed impegnare tutte le proprie energie: sembra che nessun altro edificio dei tempi moderni abbia avuto la stessa capacità di entusiasmare il

popolo rivelata dal Crystal Palace. Per gli stranieri, il Palace divenne la località di interesse turistico che essi volevano visitare per prima più di qualsiasi altro edificio londinese. I giornalisti contemporanei riferivano che era la zona più cosmopolita di Londra, affollata in ogni momento di americani, francesi, tedeschi, russi (come Cernyscevskij e Dostoevskij), indiani, e perfino cinesi e giapponesi. Architetti e costruttori stranieri, come Gottfried Semper e James Bogardus, ne percepirono la potenzialità a largo raggio come nessun inglese, a prescindere dagli stessi costruttori, era riuscito a fare: il mondo adottò l'edificio immediatamente come un simbolo della universalità di vedute e della posizione di guida assunte dall'Inghilterra, proprio mentre le classi dominanti inglesi lo osservavano con occhio ostile.

È dunque naturale che la descrizione più interessante e penetrante — vale a dire l'unica vera — del Crystal Palace, sia stata composta da uno straniero, un tedesco di nome Lothar Bucher. Bucher è un personaggio affascinante: democratico rivoluzionario intorno al 1840, giornalista e rifugiato politico che sbarcava il lunario in Grub Street, intorno al 1850, agente segreto prussiano e intimo di Bismarck negli anni dal 1860 al 1880 — tentò perfino di far entrare Marx nel servizio segreto prussiano⁴⁸ — e, infine, nei suoi ultimi anni, architetto durante la prima grande ondata di modernizzazione e di crescita industriale tedesca. Bucher scriveva nel 1851 che «l'impressione prodotta su quanti lo videro fu di tanto romantica bellezza che si poterono vedere riproduzioni del Palazzo sulle pareti di fattorie in remoti villaggi tedeschi»⁴⁹. Bucher, forse proiettando all'esterno quelli che erano i suoi stessi desideri, immagina i contadini tedeschi come una folla che aspira **en masse** alla modernizzazione, ad una forma di modernizzazione che possa realizzare gli ideali romantici tedeschi di bellezza. In una certa misura il testo di Bucher equivale a quello di Dostoevskij: entrambi si servono del Palace come di un simbolo per esprimere i loro timori e le loro speranze. Tuttavia le proiezioni e le espressioni di Bucher possiedono una sorta di autorevolezza che manca a quelle di Dostoevskij, perché sono inserite nel contesto di una brillante e dettagliata analisi dell'edificio come spazio reale,

struttura reale, esperienza reale. E' a Bucher che ci volgiamo, più che a qualsiasi altro, per avere un'idea di quel che doveva realmente significare trovarsi all'interno del Crystal Palace:

Possiamo scorgere una delicata rete di linee senza avere alcuna chiave per giudicare la loro distanza dall'occhio o le vere dimensioni. I muri laterali sono troppo distanti per essere abbracciati in un solo sguardo. Invece di correre da un muro terminale all'altro, l'occhio spazia in una prospettiva senza fine, che svanisce all'orizzonte. Non siamo in grado di affermare se questo edificio torreggia cento o mille piedi sopra di noi, e se il tetto è piano od è composto da una successione di costole, poiché non v'è giuoco d'ombre che metta i nostri nervi ottici in grado di stimare le misure.

Bucher prosegue:

Se lasciamo il nostro sguardo scendere, esso incontra i travi in ferro dipinti in azzurro. Dapprima questi si susseguono soltanto ad ampi intervalli; poi si stringono sempre più frequentemente, finché non sono interrotti da una abbagliante striscia di luce — il transetto — che si dissolve in uno sfondo lontano dove ogni elemento naturale si fonde nell'atmosfera...

Vediamo qui come Bucher, pur non essendo riuscito a reclutare Marx nel servizio segreto prussiano, sia riuscito, peraltro, ad appropriarsi di una delle immagini e delle idee più profonde di Marx: «Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria». Come Marx, Bucher intuisce la tendenza del materiale solido a decomporsi e considera il dissolvimento un elemento fondamentale della vita moderna.

Più restiamo impressionati dalla lettura bucheriana del Crystal Palace come un mondo in cui ogni cosa è spettrale, misteriosa e infinita — e io penso che sia piuttosto convincente —, più restiamo perplessi di fronte alla denuncia dostoevskiana dello stesso edificio visto come l'assoluta negazione di ogni incertezza e di ogni mistero,

la sconfitta dell'avventura e della creatività.

Come si può spiegare questa disparità? E' lo stesso Dostoevskij a metterci sulla strada, prospettandoci in maniera piuttosto divertente alcuni dei motivi della sua invidia e della sua diffidenza nei confronti delle realizzazioni architettoniche occidentali. Il suo diario di viaggio del 1862, ***Diario invernale di impressioni estive***, in cui egli descrive per la prima volta il Crystal Palace, si apre con il racconto di un disastroso soggiorno a Colonia⁵⁰. Per prima cosa egli si reca a visitare il leggendario monumento medioevale di Colonia, la Cattedrale. La liquida in un istante: la sua grandiosa bellezza è «troppo facile». Passa poi alla più imponente opera moderna della città, un ponte nuovo di zecca. «È davvero un magnifico ponte, e la città ne è giustamente orgogliosa — ma sentivo che vi era in ciò un'esagerazione. Ovviamente, non ero lontano dall'indignazione». Mentre paga il pedaggio, Dostoevskij si convince che il gabelliere lo sta insultando «con l'aspetto di uno che me la stia facendo pagare per qualche sconosciuta colpa». Dopo un istante di infiammate elucubrazioni, l'offesa si allarga fino a diventare nazionale: «Deve avere intuito che sono uno straniero: in particolare, che sono russo». Gli occhi della guardia gli stavano chiaramente dicendo: «guardi il nostro ponte, miserabile russo, e ti accorgi di essere un verme, non solo di fronte ad esso ma anche ad ogni tedesco, giacché un ponte come questo voi non l'avete!».

Dostoevskij è pronto ad ammettere che questa congettura è piuttosto inverosimile: l'uomo in realtà non ha detto nulla, non ha fatto il minimo gesto, e con ogni probabilità simili pensieri non gli hanno mai sfiorato la mente: «Ma questo non cambia nulla: ero tanto sicuro, a quel punto, che costui avesse proprio questa intenzione che mi irritai subito». In altre parole, il russo «arretrato» è in collera non per le affermazioni di superiorità del tedesco «progredito» — e se poi il tedesco non fa simili asserzioni «non cambia nulla» — bensì per il proprio senso di inferiorità. «Il diavolo ti porti!», pensa Dostoevskij. «Noi abbiamo inventato il Samovar... abbiamo giornali... facciamo il genere di cose che fanno gli ufficiali... noi...». La sua vergogna per l'arretratezza del proprio paese — e la sua rabbia invidiosa di fronte ad un simbolo dello

sviluppo — lo spingono non solo ad allontanarsi dal ponte, ma a lasciare frettolosamente il paese. Dopo aver comprato una bottiglia di acqua di colonia («non si poteva farne a meno»), sale sul primo treno per Parigi, «sperando che la Francia sarebbe stata molto più accogliente ed interessante». Sappiamo già, ovviamente, cosa accadrà in Francia e, a dire il vero, in qualsiasi altra località dell'Occidente in cui lo scrittore si recherà: più belle e grandiose sono le bellezze turistiche che lo circondano, più il suo rancore lo rende cieco nei confronti di ciò che gli sta realmente dinanzi. Un po' della medesima cecità può dunque benissimo averlo colpito a Sydenham Hill⁵¹.

L'attacco dostoevskiano nei confronti del Crystal Palace non era dunque soltanto aspro, ma anche palesemente ingiustificato. I commentatori tendono a spiegarlo col fatto che Dostoevskij non era veramente interessato alla realtà dell'edificio, ma solo al suo simbolismo: quello, infatti, rimandava secondo lui all'arido razionalismo occidentale, al materialismo, alla visione meccanicistica del mondo, ecc. Ma, d'altra parte, l'impulso dominante nelle *Memorie del sottosuolo* è il disprezzo e la sfiducia nei confronti dei fenomeni propri della vita moderna. Eppure, leggendo con attenzione, possiamo scoprire al centro della diatriba dell'Uomo del sottosuolo contro il Crystal Palace (Libro I, capitolo 9) un rapporto molto più complesso e coinvolgente con la fattualità e la tecnologia e l'uso dei materiali tipici dei tempi moderni. «D'accordo», afferma: «l'uomo è animale prevalentemente costruttore, condannato a tendere coscientemente a uno scopo e a esercitar l'arte dell'ingegnere, ossia a tracciarsi in eterno e senza posa una via, anche se *non si sa dove conduca*». Il secondo corsivo è di Dostoevskij, il primo è mio. Ciò che trovo straordinario in questo brano, e ciò che accomuna spiritualmente l'Uomo del sottosuolo e gli artefici del Crystal Palace, è che per lui il simbolo fondamentale della creatività umana non sono, che so, l'arte o la filosofia, ma l'ingegneria. Il che ha particolare rilevanza nel caso del Crystal Palace, che, come sottolinearono sia i suoi sostenitori che i suoi detrattori, fu forse il primo importante edificio pubblico ad essere ideato e costruito esclusivamente da ingegneri, senza che alcun

architetto partecipasse ai lavori.

Si potrebbe discutere a lungo sul significato di questo sviluppo, tuttavia il punto centrale qui è che lo scrittore accetta tale sviluppo: la supremazia dell'ingegneria è una delle poche cose che l'Uomo del sottosuolo non si sogna neppure di mettere in discussione. L'idea dell'ingegneria quale simbolo materiale della creatività umana è assai radicale nel diciannovesimo secolo, per la Russia, non meno che per l'Occidente. A parte Saint-Simon e i suoi seguaci, è difficile immaginare chi, nel secolo di Dostoevskij, avrebbe assegnato all'ingegneria un posto tanto elevato nella scala di valori dell'umanità. L'Uomo del sottosuolo prefigura il costruttivismo del ventesimo secolo, quel movimento attivo in tutta Europa nel periodo immediatamente successivo alla prima guerra mondiale, ma in nessun luogo vitale e inventivo come in Russia: l'avventura moderna del costruire si addiceva perfettamente ad un paese dalle immense energie spirituali in cui praticamente per un secolo non si era costruito nulla.

L'ingegneria gioca dunque un ruolo cruciale nella visione dostoevskiana di come si deve vivere. Ma lo scrittore insiste su una condizione essenziale: gli ingegneri devono seguire la logica delle loro visioni personali «anche se **non si sa dove conduca**». L'ingegneria dovrebbe essere un mezzo di creatività, non una serie di calcoli, ma questo implica il riconoscimento del fatto che «l'importante non è poi dove conduca, ma piuttosto soltanto che, insomma, proceda». Ora Dostoevskij giunge al passaggio decisivo a proposito sia del Crystal Palace che di qualsiasi altra struttura:

Dunque l'uomo ama costruire, e tracciare strade, è pacifico. Ma... non sarebbe forse dovuto questo... al fatto che lui stesso istintivamente ha paura di raggiungere lo scopo e di portare a termine la costruzione? Che ne sapete, magari a lui l'edificio gli piace soltanto da lontano e da vicino niente affatto; magari viverci non gli piace, ma soltanto costruirlo...

La distinzione cruciale qui è fra costruire un edificio e viverci:

fra l'edificio come un mezzo per l'autoevoluzione dell'individuo e come un contenitore che lo confina. L'arte dell'ingegneria, finché conserva il suo dinamismo, può portare la creatività dell'uomo alle vette più elevate, ma basta che il costruttore smetta di edificare e si nasconda dietro le cose che ha già fatte, perché le energie creative si pietrificano e il palazzo si trasformi in una tomba. Da ciò deriva una fondamentale distinzione fra diverse forme di modernizzazione: modernizzazione come **avventura** e modernizzazione come routine. Dovremmo essere in grado di scorgere, ora, come Dostoevskij sia profondamente coinvolto dalla modernizzazione come avventura. Ed altrettanto lo è l'Uomo del sottosuolo, nel suo scontro con l'ufficiale sulla Prospettiva Nevskij. Ho tentato di mostrare come anche gli artefici del Crystal Palace fossero stimolati da un'avventura modernista tutta loro. Ma se l'avventura dovesse tramutarsi in routine, il Crystal Palace diventerebbe realmente (come teme l'Uomo del sottosuolo) un pollaio, e la modernizzazione si rivelerebbe alla fine una sentenza di morte pronunciata contro lo spirito. Fin che non si verifichi ciò, comunque, l'uomo moderno può progredire felicemente, e sul piano spirituale oltre che su quello materiale, nel suo ruolo di ingegnere.

Giunti a questo punto, se ritorniamo al **Che fare?** di Cernyscevskij, troveremo l'apoteosi della modernità come routine. Inoltre, ci accorgeremo di come il Crystal Palace di Cernyscevskij, assai più di quello di Paxton — vale a dire le fantasie russe di modernizzazione più che le realtà occidentali

— sia ciò che davvero teme Dostoevskij. Quella che ci appare, nel **Quarto Sogno di Vera Pavlovna**⁵², nella scena in cui Cernyscevskij cita e canonizza il Crystal Palace, è la visione di un mondo futuro costituito esclusivamente di palazzi di cristallo. Questi «enormi palazzi distano due o tre miglia l'uno dall'altro come se fossero pezzi del gioco degli scacchi ordinatamente disposti su una scacchiera»; essi sono divisi da interi acri di «campi e prati, boschi e giardini». Questa configurazione a scacchiera si estende fin dove può giungere lo sguardo; se sia destinata a coesistere con qualche altra forma di costruzione o di spazio

abitativo, Cernyscevskij non ce lo dice: ma i lettori del ventesimo secolo riconosceranno in tale modello una visione precorritrice delle «torri nel parco» della **ville radieuse** di Le Corbusier. Ogni edificio corrisponderà a quella che la nostra epoca ha definito una struttura polivalente, composta da appartamenti, laboratori industriali, mense comunali e strutture ricreative (Cernyscevskij descrive le sale da ballo, le feste che vi si svolgono con cura e ricchezza di particolari) ed abbellita da mobili in alluminio, pareti scorrevoli (per facilitare il riassetto degli alloggi), e una forma primitiva di condizionamento d'aria. Ognuna di queste strutture avrebbe ospitato una comunità di diverse migliaia di persone, supplendo a tutte le loro necessità materiali grazie ad un'agricoltura e ad un'industria collettive e tecnicamente avanzate. Ai bisogni sessuali ed emotivi di quella comunità avrebbe provveduto una politica sociale informata da un'amministrazione benevola, sofisticata e razionale. La «nuova Russia», come Cernyscevskij la definisce, sarà assolutamente priva di tensioni, tanto personali quanto politiche, poiché da questo nuovo mondo è assente perfino l'ombra dei problemi.

Poiché Cernyscevskij ha cercato con tanta cura di eliminare anche la minima traccia di conflitto dalla sua visione, occorre un po' di tempo per individuare cosa si oppone al suo mondo «palazzo di cristallo». Alla fine, comunque, il punto salta fuori. L'eroina, dopo aver compiuto un giro d'insieme sulla «nuova Russia» del futuro, finalmente ricorda cosa manca in questo mondo, e chiede alla sua guida: «Ma devono esserci città per le persone che vogliono viverci?». La guida le risponde che c'è pochissima gente di questo genere e perciò ci sono molte città di meno rispetto a quelle che vi erano nei tempi andati. Le città continuano ad esistere su una base molto ridotta, come centri di scambio e luoghi di villeggiatura. Di conseguenza «ognuno ci va per pochi giorni, come diversivo» e le poche città sono piene di spettacoli e attrazioni per i turisti; la loro popolazione, tuttavia, muta continuamente. «Ma cosa accade — chiede Vera Pavlovna — se qualcuno vuole viverci abitualmente?» La sua guida risponde con divertito disprezzo: «Possono viverci, come voi [adesso] vivete nelle vostre S. Pietroburgo, Londra, Parigi.

Chi ne ha interesse? Chi li fermerebbe? Ognuno viva come vuole. Solo che la stragrande maggioranza, il novantanove per cento, vive nel modo che ti ho mostrato [vale a dire in comunità a “Palazzo di Cristallo”], perché è più piacevole e vantaggioso per loro».

Il Crystal Palace è dunque concepito come l'antitesi della città. Ci si può adesso render conto che il sogno di Cernyscevskij è il sogno di una modernizzazione senza urbanizzazione. La nuova antitesi alla città non è più come prima la campagna, ma un mondo altamente sviluppato, super-tecnologico, completamente pianificato e organizzato — perché creato **ex nihilo** su una terra vergine — controllato ed amministrato in modo più sistematico e dunque «più gradevole e vantaggioso» di quanto possa mai essere qualsiasi metropoli moderna. Come immagine di speranza per la Russia, il sogno di Vera Pavlovna è un'ingegnosa variazione sul tema della tradizionale speranza populista di un «balzo» dal feudalesimo al socialismo, saltando la fase borghese e capitalista tipica dell'Occidente moderno. In questo caso, il balzo sarà da una tranquilla vita rurale di sottosviluppo a una tranquilla vita extraurbana straordinariamente sviluppata, senza che si debba passare attraverso una vita di turbolenta urbanizzazione. Per Cernyscevskij, il Palazzo di Cristallo rappresenta una sentenza di morte contro «le vostre San Pietroburgo, Londra e Parigi»; nel nuovo mirabile mondo queste città saranno, nel migliore dei casi, musei di arretratezza.

Questa immagine dovrebbe aiutarci a definire i termini della disputa tra Dostoevskij e Cernyscevskij. L'Uomo del sottosuolo afferma di aver paura di questo edificio, perché «non gli si potrà né cavar la lingua di soppiatto, né far le fiche con la mano in tasca». Ha torto, naturalmente, a proposito del Crystal Palace di Paxton, al quale migliaia di lingue sussiegose e raffinate erano state cavate, ma ha ragione rispetto a quello di Cernyscevskij; in altri termini, ha torto in merito alla realtà occidentale di modernizzazione, che è piena di dissonanze e di conflitti, ma ha ragione a proposito della fantasia russa di modernizzazione in quanto fine di ogni dissonanza e conflitto. Questo elemento dovrebbe far luce su una delle fonti primarie dell'amore di Dostoevskij per la città moderna, e in

particolare per Pietroburgo, la **sua** città. Questo è l'ambiente ideale per cavar la lingua: vale a dire, per agire e operare al di fuori del conflitto personale e sociale. Inoltre, se il Crystal Palace è una antitesi di «sofferenza, dubbio e negazione», le strade e le piazze, i ponti e i moli di Pietroburgo sono esattamente il luogo in cui queste esperienze e questi impulsi si trovano più a loro agio.

L'Uomo del sottosuolo cresce sulle infinite prospettive di sofferenza, dubbio, negazione, desiderio e lotte di ogni genere che Pietroburgo propone. Queste esperienze sono esattamente ciò che lo fanno sentire, come egli stesso dichiara (e Dostoevskij lo sottolinea, nell'ultima pagina del libro), «più vivo» dei raffinati lettori — egli li chiama «signori» — che rifuggono da lui e dal suo mondo («“Progresso sarebbe che Pietroburgo bruciasse su tutti e quattro i suoi lati” disse l'iroso generale» in **Fumo** di Turgenev). Dovremmo ora essere in grado di capire come sia possibile che le **Memorie del sottosuolo** siano, al tempo stesso, un severo attacco nei confronti degli ideologi della modernizzazione russa e una delle grandi opere canoniche del pensiero modernista. Dostoevskij, nella sua critica al Crystal Palace, avanza riserve sulla modernità dei quartieri suburbani ed extraurbani, negli anni Sessanta ancora a livello di aspirazione in nome della modernità della città. In altre parole, si schiera a favore di una modernizzazione come avventura umana — un'avventura terribile e rischiosa, come ogni vera avventura deve essere — contro una modernizzazione priva di inquietudine, ma di estenuante routine.

La storia del Crystal Palace reca peraltro un'appendice ancor più ironica. Joseph Paxton fu uno dei più grandi urbanisti del diciannovesimo secolo: progettò vasti parchi cittadini, ricchi di vegetazione, che prefigurarono ed ispirarono l'opera di Olmsted in America; ideò e progettò poi un sistema completo di trasporto pubblico per Londra, comprendente una rete di metropolitane, quarant'anni prima che chiunque altro osasse costruire una metropolitana in qualche luogo. Il suo Crystal Palace, inoltre — specialmente nella sua sistemazione del do-po-esposizione a Sydenham Hill — mirava ad accrescere le possibilità della vita

cittadina: sarebbe stato un nuovo tipo di spazio sociale, un ambiente archetipico della modernità, in grado di riunire tutti i vari strati sociali opposti e frammentari di Londra. Poteva essere considerato come un felice equivalente dei **boulevards** parigini o delle prospettive di Pietroburgo di cui Londra era vistosamente priva. Paxton si sarebbe opposto con grande veemenza a qualsiasi tentativo di usare il suo grande edificio contro la città.

Proprio alla fine del diciannovesimo secolo, comunque, Ebenezer Howard colse le potenzialità anti-urbane della struttura tipo del Crystal Palace, e le sfruttò in maniera molto più efficace di quanto non avesse fatto Cernyscevskij. L'assai autorevole opera di Howard, *Garden Cities of To-Morrow* (1898, rivista nel 1902) sviluppava in maniera molto efficace e convincente il concetto, già implicito in Cernyscevskij e negli utopisti francesi che aveva letto, che la città moderna non era soltanto spiritualmente abietta, ma anche economicamente e tecnologicamente obsoleta. Howard paragonò ripetutamente la metropoli del ventesimo secolo alla diligenza del diciannovesimo, e sostenne che lo sviluppo al di fuori dei confini urbani era la chiave sia della prosperità materiale sia dell'armonia spirituale dell'uomo moderno. Howard afferrò le tipiche potenzialità del Crystal Palace inteso come serra umana — inizialmente modellata sul tipo delle serre che Paxton aveva costruito in gioventù — in quanto ambiente supercontrollato, e si appropriò del suo nome e della sua forma per un ampio centro culturale dotato anche di spazi per negozi che avrebbe costituito il cuore del nuovo complesso suburbano⁵³. *Garden Cities of To-Morrow* ebbe un violento impatto sugli architetti, progettisti e ingegneri innovatori della prima metà del ventesimo secolo; essi indirizzarono tutte le loro energie alla produzione di «più graziosi e vantaggiosi» ambienti che dovevano lasciarsi alle spalle la turbolenta metropoli.

Ci porterebbe troppo lontano esaminare nei minimi dettagli la metamorfosi dell'Uomo del sottosuolo e del Palazzo di Cristallo nella cultura e nella società sovietiche. Ma posso almeno suggerire come si potrebbe effettuare una simile disamina. Si dovrebbe innanzitutto sottolineare che la prima feconda generazione di

architetti e progettisti sovietici, sebbene in disaccordo su diversi punti, era pressoché unanime nel ritenere che la metropoli moderna era un'emanazione affatto degenerata del capitalismo, e quindi occorreva superarne la logica. Coloro che credevano che le città moderne contenessero qualcosa che valeva la pena di conservare, vennero stigmatizzati quali anti-marxisti, destrorsi e reazionari⁵⁴. In secondo luogo, perfino coloro che erano favorevoli a qualche sorta di ambiente urbano convennero che la strada di città era assolutamente perniciosa e doveva essere rimossa per essere sostituita con uno spazio pubblico più aperto, più verde e presumibilmente più armonioso (le loro argomentazioni erano simili a quelle di Le Corbusier, che compì diversi viaggi a Mosca ed esercitò un'enorme influenza sul primo periodo sovietico). L'opera letteraria più acutamente straniata della Russia degli anni Venti,

il romanzo futurista ed anti-utopico di Evgenij Zamjatin, **Noi**, fu notevolmente omogenea a questo panorama emergente. Zamjatin fa rivivere il Crystal Palace di Cernyscevskij, e il vocabolario critico di Dostoevskij, in un paesaggio fantastico, felicemente costruito, di grattacieli in ferro-vetro e gallerie vetrate. Il motivo dominante nel nuovo mondo cristallino di Zamjatin è il ghiaccio, che rappresenta per lui il congelarsi del modernismo e della modernizzazione in forme solide, inesorabili, che divorano la vita. Contro la freddezza e la monotonia di queste strutture che si sono appena cristallizzate, e la loro classe dirigente appena consolidata, l'eroe e l'eroina del futuro creati da Zamjatin evocano una nostalgica visione della «strada dei **loro** giorni del ventesimo secolo, un assordante miscuglio di chiacchiere, una confusa calca di persone, ruote, animali, cartelloni, alberi, colori, uccelli». Zamjatin temeva che la «nuova» modernità del freddo acciaio e della irreggimentazione stessero ponendo fine alla «vecchia» modernità della spontanea e vibrante strada cittadina⁵⁵.

Come risultò alla fine, i timori di Zamjatin non si avverarono alla lettera, sebbene il loro fondamento trovasse fin troppo adeguata realizzazione. All'Unione Sovietica dei primi tempi mancavano semplicemente le risorse — il capitale, la manodopera qualificata, la tecnologia — per costruire abbaglianti edifici sul

genere del «palazzo-di-cristallo»; essa era però abbastanza modernizzata, ahimè, per costruire, conservare ed estendere le solide strutture di uno stato totalitario. Risultò alla fine che l'autentica reincarnazione del Palazzo di Cristallo del ventesimo secolo si era verificata quasi all'altro capo del mondo, negli Stati Uniti d'America. Qui, nella generazione successiva alla seconda guerra mondiale, l'edificio lirico e delicatamente armonioso di Paxton sarebbe riemerso, in forma mimetizzata ma pur sempre riconoscibile, e sarebbe stato meccanicamente riprodotto all'infinito in una schiera di sedi centrali di società e di centri commerciali periferici in ferro-vetro, che si moltiplicarono nel paese⁵⁶. Molto è stato detto, di recente, nel corso di analisi retrospettive sempre più angosciate, su questo diffuso stile costruttivo. L'unico aspetto che ci interessa in questa sede è che uno dei suoi impulsi fondamentali fu il desiderio di abbandonare la metropoli moderna, «un miscuglio di chiacchiere, una confusa calca di persone, ruote, animali, cartelloni, alberi, colori, uccelli» e di creare un mondo molto più chiuso, controllato, ordinato. Paxton, un amante della città moderna, sarebbe inorridito nel ritrovarsi all'interno di uno dei «campus» suburbani in cristallo IBM del giorno d'oggi. Ma Cernyscevskij quasi certamente vi si troverebbe a suo agio: questo è esattamente il «più grazioso e vantaggioso» ambiente che il suo sogno di modernizzazione vagheggiava.

Tutto ciò ci dice come in realtà Dostoevskij fosse un ottimo profeta. La sua visione critica del Crystal Palace ci suggerisce come perfino la più eroica espressione della modernità come avventura possa essere trasformata in un triste emblema della modernità come routine. Non appena il dinamismo post-bellico del capitale americano, dell'Europa occidentale e del Giappone ha iniziato a spingere — in maniera irresistibile, è sembrato per un attimo — verso la creazione di un mondo in forma di «palazzo-di-cristallo», Dostoevskij è divenuto davvero importante, come mai lo era stato prima, per la moderna vita di ogni giorno.

Il ventesimo secolo: la città cresce, la città decade

Anche solo un tentativo di analizzare sistematicamente gli sconvolgimenti politici e culturali che si verificarono a Pietroburgo nel successivo mezzo secolo potrebbe voler dire condannare la struttura di questo libro ad un disordine senza speranza. Varrebbe comunque la pena di dare almeno qualche cenno sulla vita e sulla letteratura della città dei primi anni del nostro secolo, per mostrare alcuni dei modi tragici e straordinari in cui sarebbero stati sviluppati i temi e gli impulsi della Pietroburgo del XIX secolo.

1905: più luci, più ombre

Nel 1905 Pietroburgo è diventata un importante centro industriale, con quasi 200.000 lavoratori dell'industria, più della metà dei quali immigrata dal contado fin dal 1890. Ora le descrizioni dei distretti industriali della città hanno cominciato ad assumere un tono concitato: «Le fabbriche circondavano la città come se fossero un anello, comprimendo il centro amministrativo-commerciale nel loro abbraccio»⁵⁷. Dal 1896, data di uno sciopero generale degli operai tessili della città, degno di rilievo per il modo in cui venne disciplinato e coordinato, i lavoratori di Pietroburgo hanno cominciato ad occupare una posizione di rilievo nella mappa politica d'Europa.

Oggi, domenica 9 gennaio 1905, un'immensa folla di questi lavoratori, costituita da circa 200.000 persone tra uomini, donne e bambini, muove in massa da ogni direzione verso il centro della città, decisa a raggiungere il palazzo dove confluiscono tutte le prospettive pietroburchesi. Sono guidati dall'aitante e carismatico Padre Giorgio Gapon, cappellano riconosciuto dallo stato presso le acciaierie di Putilov e organizzatore dell'Assemblea degli Operai di San Pietroburgo. Le persone sono apertamente disarmate (gli aiutanti di Gapon hanno perquisito la folla e disarmato qualcuno) e non violente. Molti inalberano icone e ritratti incorniciati dello Zar Nicola II, mentre la folla intona «Dio salvi lo Zar» lungo il

cammino. Padre Gapon ha pregato lo Zar di apparire alla folla riunita dinanzi al Palazzo d'inverno e di rispondere alle sue richieste, che reca con sé scritte su una pergamena:

SIRE - Noi, lavoratori e abitanti della città di S. Pietroburgo, di vario ordine e grado, le nostre mogli, i nostri bambini, e i nostri vecchi genitori indifesi, siamo venuti a Te, Sire, per avere giustizia e protezione. Siamo diventati mendicanti, siamo gravati e oppressi da un lavoro al di sopra delle nostre forze; non ci è riconosciuta la dignità di esseri umani e veniamo trattati come schiavi che devono sopportare il loro amaro destino in silenzio. Abbiamo sopportato, e siamo sprofondati sempre più negli abissi della povertà, dell'ingiustizia e dell'ignoranza. Siamo talmente oppressi dalla giustizia e da leggi arbitrarie, che non possiamo più respirare. Sire, siamo giunti allo stremo! La nostra capacità di sopportazione si è esaurita. Abbiamo raggiunto quel terribile momento in cui la morte è preferibile a una sofferenza intollerabile.

Di conseguenza abbiamo interrotto il nostro lavoro e detto ai nostri padroni che non lo avremmo ripreso finché essi non avessero soddisfatte le nostre richieste.

La petizione prosegue poi con le richieste: una giornata lavorativa di otto ore, un salario minimo di un rublo al giorno, l'abolizione di ore supplementari obbligatorie non retribuite, e la libertà di organizzazione per i lavoratori. Queste prime richieste sono, tuttavia, indirizzate soprattutto ai datori di lavoro degli operai, e solo indirettamente allo Zar in persona. Immediatamente dopo, tuttavia, viene una serie di richieste politiche radicali che solo lo Zar avrebbe potuto esaudire: un'assemblea costituente eletta in maniera democratica («Questa è la nostra richiesta principale; in essa e su di essa si fonda tutto il resto; è... l'unico medicamento per le nostre ferite sanguinanti»); garanzie in merito alla libertà di parola, di stampa e di riunione; processi legali; istruzione gratuita per tutti e, da ultimo, la fine della disastrosa guerra russo-giapponese. La petizione, quindi, conclude:

Queste, Sire, sono le nostre esigenze principali, quelle per le quali siamo venuti da Te. Cerchiamo, qui, l'ultima salvezza. Non rifiutare aiuto al tuo popolo. Metti il suo destino nelle sue mani. Liberalo dalle intollerabili oppressioni degli ufficiali. Abbatti il muro che si erge tra Te e il tuo popolo, e permettilgli di governare il paese insieme a Te...

Ordina e fa il giuramento di intraprendere queste misure, e renderai la Russia felice e famosa, e il Tuo nome sarà inciso per sempre nei nostri cuori e nei cuori dei nostri posteri.

Se tu non darai quest'ordine e non darai ascolto alla nostra preghiera, moriremo qui su questa piazza davanti al Tuo palazzo. Non abbiamo altro luogo ove andare e nessun altro scopo da raggiungere. Solo due strade si aprono davanti a noi: una conduce alla libertà e alla felicità, l'altra verso la tomba... Fa che le nostre vite siano offerte in sacrificio per la Russia sofferente. Ti offriamo queste vite, non a malincuore, ma con gioia⁵⁸.

Padre Gapon non ottenne di leggere la sua petizione allo Zar: Nicola aveva frettolosamente abbandonato la capitale con la sua famiglia, lasciando il comando nelle mani dei suoi ufficiali. Essi predisposero un incontro ben diverso da quello in cui i lavoratori avevano sperato. Non appena il popolo si avvicinò al palazzo, vari distaccamenti di truppe, forti di 20.000 uomini, armati fino ai denti, l'accerchiarono facendo fuoco da distanza ravvicinata direttamente sulla folla. Nessuno riuscì mai a scoprire quante persone fossero state uccise quel giorno — il governo ne dichiarò 130, ma stime attendibili fecero salire questa cifra fino a mille — tuttavia ognuno capì immediatamente che un'epoca della storia russa si era bruscamente conclusa e che era stato dato il via a un processo rivoluzionario.

Secondo Bertram Wolfe, con gli avvenimenti della «Domenica di Sangue», «milioni di menti arretrate compirono il balzo dal Medioevo al XX secolo. Pieni di amore e di rispetto erano venuti a deporre i propri tormenti ai piedi del loro amato Piccolo Padre. Le pallottole e il sangue versato spazzarono via ogni residuo di amore e di fiducia. Ora sapevano di essere orfani di padre e sapevano che

avrebbero dovuto risolvere i loro problemi da soli». Questa è l'opinione comune sul 9 gennaio ed è, nell'insieme, sostanzialmente giusta. E' sbagliato, tuttavia, sottovalutare l'evoluzione della folla di Pietroburgo **prima** delle pallottole e del sangue. Trotzki, nel suo partecipe resoconto della rivoluzione del 1905 descrive la dimostrazione di Gapon come «*un tentativo di dialogo* fra il proletariato e la monarchia per le strade della città»⁵⁹. Una richiesta di dialogo con i propri governanti che scaturisce da parte del popolo nelle strade, non è certo frutto di «menti arretrate» o di anime infantili: è un'idea che esprime tanto la modernità del popolo quanto la sua maturità. La dimostrazione del 9 gennaio è una forma di modernità che scaturisce dall'inconfondibile terreno pietroburghese. Esprime le esigenze e le ambivalenze più profonde della gente comune, che questa città ha prodotto: la sua instabile miscela di sfida e di deferenza, di fervida devozione per i superiori e altrettanto fervida determinazione ad essere se stessi; la volontà di rischiare il tutto per tutto, anche la vita stessa, in nome dello scontro diretto per le strade, uno scontro al tempo stesso personale e politico, attraverso il quale la gente voleva che venisse per lo meno «riconosciuta» — come affermava l'Uomo del sottosuolo negli anni intorno al 1860, e come la petizione di Gapon ripete su scala molto più vasta nel 1905 — «la dignità di esseri umani».

Il più originale e durevole contributo di Pietroburgo alla politica moderna vide la luce nove mesi più tardi: si trattava del Soviet, o consiglio dei lavoratori. Il Soviet dei rappresentanti dei lavoratori di Pietroburgo apparve improvvisamente sulla scena, praticamente nello spazio di una notte, ai primi di ottobre del 1905. Mori giovane, con la rivoluzione dello stesso anno, ma risorse nuovamente, prima a Pietroburgo e poi in tutta la Russia, nell'anno della rivoluzione, il 1917. E nel corso di tutto il ventesimo secolo è stato un punto di riferimento per i radicali e i popoli oppressi di tutto il mondo. E' consacrato nel nome dell'URSS, proprio mentre viene profanato dalla realtà di quello stesso stato. Molti oppositori dell'Unione Sovietica nell'Europa dell'Est, compresi coloro che sono insorti contro di essa in Ungheria, in Cecoslovacchia e in Polonia, hanno tratto ispirazione dal presupposto di quella che poteva

essere una vera «società sovietica».

Trotsky, una delle menti animatrici di quel primo Soviet di Pietroburgo, lo descrisse come la risposta all'esigenza di «un'organizzazione che fosse autorevole senza avere una tradizione, che abbracciasse immediatamente le grandi masse disperse senza subire gli intoppi dell'organizzazione; che facesse confluire le correnti rivoluzionarie all'interno del proletariato; che fosse capace di iniziativa spontanea e di autocontrollo — e, soprattutto, che si potesse far uscire dall'ombra nel giro di ventiquattro ore». Il soviet «paralizzò lo stato autocratico per mezzo di uno sciopero insurrezionale» e procedette ad «introdurre il proprio libero ordine democratico nella vita della popolazione produttiva urbana»⁶⁰. Fu forse la forma più radicalmente democratica di partecipazione dai tempi dell'antica Grecia. La descrizione di Trotsky, benché un po' idealizzante, è in linea di massima, appropriata, tranne che per un particolare. Trotsky afferma che il Soviet di Pietroburgo «non aveva tradizioni», ma questo capitolo dovrebbe ormai aver reso chiaro che il Soviet scaturisce direttamente dalla ricca e vibrante tradizione pietroburghese di politica individuale, di una politica portata avanti attraverso gli scontri individuali diretti per le vie e nelle piazze della città. Tutti i gesti coraggiosi e inutili di generazioni di comuni impiegati pietroburghesi. («Te la vedrai con me, adesso! E a un tratto si mise a fuggire») e tutte le «ridicole, infantili dimostrazioni» dei *raznochìntsi*, uomini del sottosuolo, si riscattano qui, per un istante.

Ma se il 1905 è per Pietroburgo un anno di confronti per la strada e di epifanie dirette, è anche un anno di ambiguità e di misteri sempre più profondi, di complicazioni nelle complicazioni, di porte che si chiudono con un tonfo e sbattono violentemente. Nessuna figura è più profondamente ambigua di quella dello stesso Padre Gapon. Egli, figlio di contadini ucraini, inquieto viaggiatore di matrice tolstoiana, in realtà creò la sua associazione organizzandola sotto l'egida della polizia segreta. Zubatov, capo della sezione moscovita, aveva elaborato l'idea di organizzare i lavoratori dell'industria in associazioni moderate, volte a spostare la

rabbia dei lavoratori, già indirizzata nei confronti del governo, verso i datori di lavoro; il suo esperimento fu battezzato «socialismo di polizia». Gapon ne era un seguace fervido e brillante, tuttavia, proprio come la critica di Zubatov aveva previsto, il responsabile autorizzato del movimento si lasciò trascinare dalle concrete esigenze e dalle energie dei lavoratori e finì per spingerli molto al di là dei limiti, che erano stati fissati dalla polizia, del lecito. La fiducia da Gapon ingenuamente riposta nello Zar — non condivisa dai suoi superiori cinici e mondani — contribuì a spingere la città e la nazione verso il disastroso scontro del 9 gennaio.

Nessuno restò più profondamente scioccato di Gapon dagli eventi della Domenica di Sangue e nessuno, sembrava, fu più subitaneamente acceso dall'ardore rivoluzionario. Dalla clandestinità, e poi daU'esilio, diffuse una serie di manifesti esplosivi. «Non abbiamo più Zar!» proclamò. Chiedeva «bombe e dinamite, terrorismo da parte degli individui e delle masse — qualsiasi cosa potesse contribuire ad una sollevazione nazionale». Lenin incontrò Gapon a Ginevra (dopo che aveva rifiutato di farlo Plechanov) e restò affascinato dal suo radicalismo semplice e profondamente religioso, molto più tipico delle masse russe, disse più tardi Lenin, che non il suo stesso marxismo. Esortò, tuttavia, il prete a leggere e a studiare, a chiarire e rinsaldare il suo pensiero politico, e soprattutto a non lasciarsi incantare dalle adulazioni e dalla fama del momento.

Gapon, recandosi a Ginevra, aveva inizialmente sperato di servirsi del proprio prestigio per unire tutte le forze rivoluzionarie, ma venne ben presto sopraffatto dalle loro controversie settarie e dagli intrighi. A questo punto, salpò alla volta di Londra, dove fu trattato come una celebrità, festeggiato con vini e banchetti da milionari e conteso dalle dame dell'alta società. Riuscì a raccogliere un'ingente somma di denaro per la causa rivoluzionaria, ma non sapeva come usarlo, perché non aveva alcuna idea coerente sul da farsi. Dopo un tentativo fallito di contrabbandare armi si trovò isolato e senza aiuto e, mentre la rivoluzione lentamente si arenava, sprofondò sempre più negli abissi della depressione e della

disperazione. Ritornò segretamente in Russia ai primi del 1906 e cercò di rientrare nella polizia! Si offrì di denunciare chiunque, senza distinzioni di sorta, in cambio di laute ricompense, ma Pincus Rutenberg, uno dei compagni che gli furono più vicini durante e dopo il gennaio 1905 (e co-autore del suo manifesto) scoprì la sua doppiezza e lo consegnò a un tribunale segreto di lavoratori, che lo uccise in una casa abbandonata, in Finlandia, nell'aprile del 1906. Le masse però veneravano ancora Gapon e per anni continuarono a credere che egli fosse stato assassinato dalla polizia⁶¹. Una storia degna del Dostoevskij dei suoi momenti più bui: un Uomo del sottosuolo che riesce ad emergere alla luce del sole per un eroico istante, solo per sprofondarvi di nuovo, per esservi respinto ancor più profondamente dal suo frenetico agitarsi, fino ad esservi, alla fine, seppellito.

Uno dei misteri che tuttora circondano la storia di Gapon è questo: se la polizia e il Ministero dell'interno sapevano quel che egli stava preparando nelle settimane e nei giorni precedenti il 9 gennaio, perché la dimostrazione non venne bloccata prima che avesse inizio — per esempio, arrestando tutti gli organizzatori — oppure perché il governo non venne mai spinto a compiere il gesto di conciliazione che avrebbe mantenuto i lavoratori all'interno dei limiti concordati? Alcuni storici ritengono che la polizia fosse alla fine giunta ad allentare la propria sorveglianza, confidando che Gapon mantenesse i lavoratori in riga, e sottovalutando incautamente l'instabilità del suo rappresentante, oltre che quella dei lavoratori a lui affidati. Altri ritengono, al contrario, che non solo quelli della polizia sapessero quel che sarebbe successo il 9 gennaio, ma che volevano proprio che succedesse, e perciò incoraggiarono sia Gapon che il governo ad andare fino in fondo, perché, contribuendo a gettare il paese nel caos rivoluzionario, avrebbero potuto creare il pretesto, e l'atmosfera adatta, per la repressione drastica e la reazione che speravano di scatenare.

Questa immagine della polizia zarista potrebbe sembrare assurda e paranoica, se non fosse stato dimostrato al di là di ogni dubbio che fra il 1901 e il 1908 la polizia finanziò e organizzò un serie di atti di terrorismo politico. Un ramo segreto del Partito

social rivoluzionario populista, che portò a termine una serie di drammatici assassini di alti ufficiali — la sua vittima più illustre fu il granduca Sergeij, zio dello zar, comandante del presidio militare di Mosca — continuò ad operare per tutto il tempo, all'insaputa dei membri del partito, sotto la direzione di un agente di polizia, Evny Azef, e con il beneplacito e la complicità dei superiori di Azef. Ciò che rende la storia particolarmente bizzarra è che l'assassinio più spettacolare compiuto dal gruppo, e quello che ottenne il più ampio consenso popolare, venne messo a segno contro il suo stesso mandante, il temutissimo Vyacheslav von Plehve, il Ministro dell'interno dello Zar, l'ufficiale che si occupava della polizia segreta e l'uomo sotto i cui auspici si era costituito il gruppo. Fra un tentativo di assassinio e l'altro, Azef affidò molti terroristi alla polizia, consegnando nello stesso tempo altri agenti di polizia nelle mani dei terroristi. Le attività di Azef furono finalmente smascherate nel 1908 e l'intera politica (e la mistica) del terrorismo vennero definitivamente screditate dalla sinistra. Il che peraltro non impedì ad un agente di polizia, ancora all'opera nelle vesti di rivoluzionario, di assassinare un altro Ministro dell'Interno, Peter Stolypin, nell'estate del 1911.

Azef, un altro personaggio di stampo dostoevskiano, ha esercitato un fascino enorme su chiunque abbia studiato il periodo del 1905. Nessuno, tuttavia, è mai riuscito a trovare il bandolo delle sue straordinarie macchinazioni, o a penetrarlo nelle sue ragioni più segrete, — ammesso che ne esistessero⁶². Ad ogni modo, il fatto che le sue feroci iniziative, volte a paralizzare il governo e a gettare il paese nel caos, emanassero dall'interno del governo stesso, conferma la tesi da me esposta in precedenza che il nichilismo dei rivoluzionari moderni è una pallida ombra del nichilismo delle forze dell'ordine. Una cosa chiara a proposito di Azev, dei suoi colleghi doppiogiochisti e dei loro finanziatori ufficiali, è che essi crearono insieme una atmosfera politica irrimediabilmente avvolta nel mistero, una atmosfera in cui ogni cosa poteva rivelarsi alla fine il suo esatto contrario, in cui l'azione era disperatamente necessaria, e tuttavia il significato di ogni azione era fatalmente oscuro. A questo punto, la tradizionale fama di città spettrale e

surreale di Pietroburgo acquistò una nuova ragione e una nuova urgenza.

«Pietroburgo» di Belyi: il passaporto dell'ombra

Questa realtà surreale ha ispirato il romanzo **Pietroburgo** di Andrej Belyi, ambientato nel momento culminante della Rivoluzione del 1905, scritto e pubblicato fra il 1913 e il 1916, rivisto nel 1922. Nell'Unione Sovietica non si è mai consentito che questo romanzo trovasse un suo pubblico; e solo ora sta cominciando ad averne uno negli Stati Uniti⁶³. La sua fama si è basata per anni sulle lodi sperticate dell'avanguardia **emigrée**: Nabokov, ad esempio, lo considerò, insieme all'**Ulisse** di Joyce, alla **Metamorfosi** di Kafka e alla **Recherche** di Proust «uno dei quattro grandi capolavori della narrativa del ventesimo secolo». Il lettore che non conosce il russo non può valutare esattamente la prosa di Belyi, tuttavia risulta perfettamente evidente anche dalla traduzione che si tratta di un capolavoro, degno della migliore tradizione della letteratura moderna.

Un rapido sguardo ad un paio di pagine di **Pietroburgo** di Belyi rivelerà che si tratta anche di un'opera modernista, in tutte le più note accezioni del termine. Invece di essere unificato da una voce narrante, come avveniva in quasi tutta la letteratura del diciannovesimo secolo, il romanzo si sviluppa attraverso continui tagli e montaggi incrociati, in un vasto caleidoscopio. Prendendo a paradigma la cultura russa, è contemporaneo di Majakovskij e dei futuristi in poesia, di Kandinskij e Malevitch, Chagall e Tatlin nella pittura e nelle arti visive, oltre ad esser loro strettamente collegato. Anticipa di qualche anno Eisenstein, Rodchenko e il costruttivismo. E' composto quasi interamente di frammenti spezzettati e irregolari: frammenti della vita politica e sociale che si svolge per le vie cittadine, frammenti della vita interiore delle persone che affollano quelle vie, in un continuo affascinante andirivieni che crea occasioni d'incontro: *soubresauts de conscience*, li definiva Baudelaire. I piani visivi sono distorti e

frantumati come quelli dei dipinti cubisti e futuristi. Anche la punteggiatura non segue alcun ordine regolare: enunciati lasciati a mezzo, mentre punti, virgole, punti interrogativi ed esclamativi fluttuano isolati, al centro della pagina, spersi in uno spazio vuoto. Noi, i lettori, siamo continuamente disorientati; dobbiamo saltare di riga in riga e di momento in momento per capire dove siamo e che cosa sta accadendo. Ma il carattere bizzarro e caotico dello stile di Belyi non è fine a se stesso: Belyi ci costringe a sperimentare direttamente l'atmosfera affascinante ma ingannevole in cui il popolo di Pietroburgo era costretto a vivere nel 1905: «Pietroburgo è la quarta dimensione, segnata sulle carte geografiche solo con un punto... Di questo non usa parlare nelle guide; ne tace anche il Baedeker; e così accade che un provinciale non informato tenga conto soltanto dell'amministrazione visibile e non abbia il passaporto delle ombre». Queste immagini servono a definire il romanzo stesso come una sorta di mappa a quattro dimensioni o di Baedeker, come un passaporto per l'ombra. Ma ciò significa che **Pietroburgo** è un'opera di realismo oltre che di modernismo.

Il suo trionfo mostra come il realismo in letteratura e in filosofia debba evolversi nella direzione del modernismo, per cogliere le realtà in embrione, frammentarie e in via di decomposizione, oltreché sempre più piene di ombre, della vita moderna⁶⁴.

Se è un'opera realista e modernista, **Pietroburgo** è anche un romanzo inserito nella tradizione, e in particolare nella tradizione pietroburghese. Ogni pagina è ispirata dalle tradizioni secolari della storia, della letteratura e del folklore cittadini. Figure reali ed immaginarie — Pietro il Grande e i suoi successori, Puskin, il suo impiegato e il suo Cavaliere di bronzo, cappotti e i nasi di Gogol', gli uomini superflui e gli amletici russi, sosia e demoni, zar che furono assassini e assassini di zar, i Decabristi, l'Uomo del sottosuolo, Anna Karenina, Raskolnikov, unitamente ai vari persiani, mongoli, all'Olandese Volante e a molti altri — non si limitano ad ossessionare le menti dei personaggi di Belyi, ma si materializzano realmente per le vie della sua città. A volte sembra che il libro sia sul punto di sprofondare sotto il peso della

tradizione di Pietroburgo; in altri momenti, il libro dà l'impressione di svilupparsi in maniera completamente autonoma rispetto alle pressioni crescenti di quella tradizione. Ma i problemi espressi nel libro opprimono anche la città: gli stessi abitanti di Pietroburgo sono sul punto di crollare e di sprofondare sotto il peso e l'intensità delle loro tradizioni cittadine, compresa la sua tradizione di ribellione.

I personaggi principali dell'opera di Belyi sono: Apollon Apollonovich Ableukov, un alto funzionario imperiale vagamente modellato sulla figura del gelido e sinistro ultrareazionario Konstantin Pobedonostsev, ideologo dell'estrema destra di fine secolo, patrocinatore di **pogroms**; suo figlio Nikolaj, un fragile adolescente, bello, languido e fantasioso, perfettamente inserito nella tradizione degli uomini superflui, che alterna momenti di abbattimento e di meditazioni nel chiuso della sua stanza ad apparizioni in costumi stravaganti che suscitano la più ampia meraviglia nell'alta società o anche alla distribuzione di scritti sulla distruzione di tutti i valori; Alexandr Dud-kin, un povero intellettuale ascetico e *raznochinets*, facente parte del mondo della clandestinità rivoluzionaria, e il misterioso Lippancenko, una spia vagamente modellata sul tipo di Azed (che si servi anche del nome Lippancenko, tra i suoi numerosi pseudonimi) che ordisce il malefico complotto da cui trae gran parte della sua forza motrice la narrazione di Belyi; e, infine, in continuo fermento e turbinio attorno ad essi, intenta ora a spingerli avanti ora a trarli indietro, la stessa Pietroburgo.

La Prospettiva Nevskij, nel 1905, è ancora misteriosa e affascinante e tuttora in grado di indurre una reazione lirica: «Di oscurità fiammeggiante è inondata di sera la prospettiva. Si innalzano uguali le mele delle luci elettriche in mezzo. Ai fianchi scintilla il bagliore alternato delle insegne; qua divampano a un tratto rubini di fiamme; là divampano smeraldi. E dopo un istante: rubini là; qua smeraldi» (I, 31). Ed è ancora, come ai tempi di Gogol' o di Dostoevskij, la via attraverso cui passa, Pietroburgo, l'informazione. Solo che ora, nel 1905, stanno cominciando a giungere nuovi tipi di messaggi. Giungono, questi nuovi messaggi,

dalla classe lavoratrice, ormai cosciente di sé e intensamente attiva:

Un anello di fabbriche dai molti camini circonda Pietroburgo. Uno sciame di molte migliaia di persone vi si trascina al mattino: e brulicano i sobborghi. In quei giorni le fabbriche erano tutte in terribile fermento; gli operai si erano trasformati in individui loquaci; circolava fra loro la browning; e qualcosa d'altro.

Il fermento, che aveva avviluppato ad anello Pietroburgo, penetrava nel cuore della città; invase dapprima le isole, aveva varcato i ponti Litejny e Nikolaevskij; sulla Prospettiva Nevskij continuava la circolazione del millepiedi umano; tuttavia si veniva mutando la sua composizione; e l'osservatore poteva notarvi la comparsa d'un nero berretto di pelliccia, venuto dai campi insanguinati della Manciuria; era molto diminuita la percentuale dei cilindri; solcavano l'aria gli urli irrequieti di ragazzacci antigovernativi, che correvano a rotta di collo dalla stazione all'Ammiragliato, sventolando riviste.

Ora, inoltre, si può udire un suono stranissimo sulla Nevskij, un debole ronzio, impossibile da definire, «una “u” persistente e molesta... Uuuu - uuuu - uuu: così risuonava lo spazio; ed era poi un suono? Il suono di qualche altro mondo». Eppure «raggiungeva una rara forza e chiarezza» nell'autunno del 1905 (2, 51-52). Si tratta di un'immagine ricca e complessa, ma uno dei suoi significati principali richiama l'attenzione sull'«altro mondo» delle classi lavoratrici di Pietroburgo che allora, nel 1905, erano determinate ad affermare la propria esistenza in «questo mondo», il mondo della Prospettiva e del palazzo che si trovava al centro della città e dello stato. «Non lasciate filtrare folle di ombre dalle isole!» raccomanda a se stesso e al governo il senatore Ableukov (I, 13), ma, nel 1905, il suo grido accorato è destinato a cadere nel vuoto.

Vediamo come Belyi colloca i suoi personaggi in questo ambiente. La sua prima scena drammatica è una versione di ciò che ho chiamato la scena fondamentale di Pietroburgo: lo scontro tra ufficiale ed impiegato, fra la piccola nobiltà e i **raznochintsij**, sulla Prospettiva Nevskij (1, 10-14). La versione che Belyi ci offre di questa

scena archetipica rende palese, in modo traumatizzante, quanto la vita di Pietroburgo sia mutata dai tempi dell'Uomo del sottosuolo. Il senatore Ableukov, ci viene detto, ama la Nevskij: «L'anima del Senatore era presa dall'ispirazione, appena il cubo laccato intersecava la linea del Nevskij: sfilavano ai suoi occhi le case numerate; e circolava la gente; là, di là, nei giorni limpidi, lontano-lontano, sfolgoravano in modo abbagliante la guglia d'oro (l'Ammiragliato), le nuvole, i raggi purpurei del tramonto». Scopriamo, tuttavia, che l'ama in una maniera particolare. Ama le forme geometriche astratte della prospettiva — «Una armoniosa semplicità distingueva i suoi gusti. Più di tutto egli amava la prospettiva rettilinea; questa prospettiva gli rammentava lo scorrere del tempo fra due punti della vita» — ma non può sopportare le persone reali che l'affollano. Così, nella sua carrozza «si dondolava sui cuscini di raso del sedile», sollevato dal fatto che «quattro pareti perpendicolari lo separavano dalla lordura delle strade; così egli era diviso dagli uomini e dalle rosse copertine inzuppate delle riviste, che si vendevano ai crocicchi».

Vediamo qui la burocrazia zarista nella sua ultima fase, mentre tenta di lasciarsi alle spalle il passato oscurantismo per poter essere in grado di sviluppare il paese secondo metodi e idee razionali. Sfortunatamente, però, questo razionalismo è sospeso in un vuoto: si arresta bruscamente di fronte alla necessità di comportarsi in maniera razionale con la miriade di persone che occupano quell'ampio spazio rettilineo. Sulla Nevskij, al riparo dalla «lordura delle strade», il senatore comincia a pensare alle «isole», sede delle fabbriche di Pietroburgo e del suo proletariato più concentrato, e conclude che bisogna «schacciare le isole!». Tranquillamente immerso in queste riflessioni, il senatore si lascia andare a sognare ad occhi aperti, a cosmiche rapsodie di una rete di prospettive rettilinee che «si allargasse nei baratri dell'universo con piani di cubi e quadrati». Mentre il senatore è ancora perso nelle sue fantasticherie:

D'improvviso... la sua faccia si corrugò e fu contratta da un tic; convulsamente si stravolsero gli occhi cerchiati d'azzurro; le mani

volarono all'altezza del petto. E il corpo si gettò indietro, e il cilindro, battendo contro la parete, gli cadde sulle ginocchia...

Contemplando lo scorrere delle siluette, Apollòn Apollònovic le ragguagliava a puntini rilucenti; uno di questi puntini, sgusciato dall'orbita, si precipitò verso di lui con rapidità vertiginosa, assumendo la forma di un'immensa sfera scarlatta...

Restiamo quasi altrettanto sconvolti che il senatore stesso: cosa è successo? Gli hanno sparato? Hanno lanciato un ordigno contro la sua carrozza? Sta morendo? In realtà, scopriremo provando un comico sollievo, non è accaduto nulla di tutto ciò. E' accaduto semplicemente che «premuta da un torrente di vetture, la carrozza si era dovuta fermare a un crocicchio; una fiumana di sconosciuti si era addossata alla carrozza del senatore, distruggendo l'illusione che lui, Apollòn Apollònovic, nel percorrere il Nevskij, volasse milioni di miglia lontano dal millepiedi degli uomini». A questo punto, mentre è intrappolato nel traffico, «Apollòn Apollònovic si era accostato ai vetri, scorgendo lo sconosciuto... In quel momento gli occhi dello sconosciuto si erano dilatati e accesi, lampeggiando».

La cosa più straordinaria di questo impatto, specialmente se lo paragoniamo agli impatti di strada che avvenivano nella Pietroburgo del passato, è l'atteggiamento di difesa della classe dominante. L'alto funzionario indietreggia impaurito sotto lo sguardo di un oscuro **raznochinets**, come se l'altro potesse ucciderlo con un'occhiata. Ora, è vero che nel 1905, vista l'atmosfera, i funzionari imperiali avevano tutte le ragioni di temere attentati alla loro vita, non ultimo proprio da parte della stessa polizia, ma Ableukov, come molte delle sue controparti nella vita reale, si spinge molto al di là dei limiti del timore razionale: sembra convinto che un qualsiasi contatto con i suoi sottoposti, foss'anche un contatto di sguardi, potrebbe essergli fatale. Sebbene gli Ableukov siano ancora i governanti della Russia, essi sono consapevoli della precarietà del loro potere e della loro autorità. Quindi il senatore nella sua carrozza sulla Nevskij si sente altrettanto vulnerabile del povero Golyadkin, l'umile impiegato di

mezzo secolo prima, vittima delle occhiate fatali di un qualunque passante malevolo.

Proprio mentre indietreggia, sottraendosi allo sguardo del **raznochinets**, il senatore prova la vaga sensazione di aver già visto quegli occhi da qualche parte. E ben presto ricorda, con suo grande orrore, di averli già visti in casa propria: infatti Nikolaj, suo figlio, si è accostato proprio alle persone e alle esperienze che suo padre teme di più. Ha abbandonato i freddi marmi della dimora paterna per vagare per le strade di Pietroburgo, tra sordide taverne e sotterranei clandestini, alla ricerca di un «altro mondo», più vibrante e autentico del suo. Li ha incontrato Dudkin, un prigioniero politico già evaso molte volte — meglio noto come l'inafferrabile — che vive nascosto in un miserabile tugurio sull'isola Vasilevskij. Dudkin, che introduce Nikolaj nel mondo della clandestinità rivoluzionaria, è una miscela instabile ed altamente esplosiva di tutte le tradizioni rivoluzionarie pietroburghesi e di tutte le tradizioni relative al suo «Uomo del sottosuolo». A fargli visita nel suo tugurio non sono solo i rivoluzionari e gli agenti di polizia — in qualche caso doppio e triplo-giochisti — ma anche visioni allucinatorie del diavolo, e del Pietro il Grande in bronzo che lo benedice come un figlio.

Dudkin e Nikolaj diventano amici; si perdono insieme in interminabili racconti delle loro esperienze extrasensoriali e della loro angoscia esistenziale. Qui, almeno, siamo di fronte ad una sorta di intimità e di mutualità, bizzarre ma reali, fra un ufficiale e un impiegato di Pietroburgo. Ma questo piccolo risultato apre la via al disastro, poiché, proprio mentre scopre un autentico rivoluzionario, Nikolaj viene a sua volta scoperto da un rivoluzionario falso ed efferato, Lippancenko. Lippancenko — che, come si ricorderà, lavora segretamente per la polizia — approfitta della sua rabbia, del suo senso di colpa e della sua debolezza interiore e lo costringe con le minacce ad acconsentire ad uccidere suo padre con una bomba che collocherà nella casa in cui vivono insieme. Questa bomba, approntata mediante una scatola di sardine, è stata progettata perché esploda ventiquattro ore dopo l'innesco. Mentre le vite di una dozzina di personaggi disperati si

dispiegano contemporaneamente, di pari passo alla rivoluzione che le abbraccia tutte (ed abbraccia ancor più strettamente quelle dei suoi nemici), noi sappiamo che la bomba nello studio del senatore è innescata, e il suo inesorabile ticchettio dà a questo romanzo straordinariamente complesso una precisa e terribile unità di tempo e di azione.

A questo punto non possiamo far altro che immergerci nel testo di **Pietroburgo**, in pochi punti scelti arbitrariamente, per analizzare la feconda interazione tra il popolo e il paesaggio cittadino, nel momento in cui quel popolo e quel panorama stanno attraversando insieme una fase di sommovimenti radicali e sprofondando nell'ignoto. Prendiamo una scena all'incirca a metà del libro (5, 208-210), il punto in cui Nikolaj, pur provando disgusto nel suo intimo per l'accordo che ha stipulato, non ha, tuttavia, il coraggio di venir meno alla parola data (la bomba, naturalmente, continua a ticchettare). Si dirige di corsa verso le isole alla ricerca di Dudkin, per rinfacciargli istericamente di aver costretto un uomo ad un'azione così infame. Ma Dudkin risulta essere completamente all'oscuro del complotto e, nell'esserne informato, resta sconvolto quanto Nikolaj. Anzi, forse Dudkin è ancor più profondamente turbato: in primo luogo, perché il crimine è mostruoso in sé e per sé (può anche essere un nichilista metafisico, ma, insiste, quando si tratta della concreta vita umana sa operare delle distinzioni); in secondo luogo, perché il piano di parricidio mostra come il Partito venga usato e tradito, in modi che potrebbero distruggerlo come forza politica, oppure come il Partito, senza che lui se ne sia accorto, sia diventato orrendamente cinico e corrotto nello spazio di una notte; infine — e l'appellativo dell'agente che ha dato a Nikolaj quel terribile ordine, «lo Sconosciuto», non fa che sottolinearlo — perché ciò sta ad indicare che Dudkin in realtà non sa cosa stia succedendo all'interno del movimento cui ha dedicato la vita intera, e al di fuori del quale non può concepire l'esistenza. La rivelazione di Nikolaj non solo offende il suo senso del decoro, ma distrugge anche il suo senso della realtà. I due uomini, barcollando insieme come se fossero preda di un delirio, attraversano il ponte Nikolaevskij, annaspando tra le rovine di quel

mondo di cui avevano creduto di far parte:

— Eppure, — insisteva Nikolaj Apollònovic perplesso, — lo Sconosciuto è un vostro compagno di partito... Perché vi stupite? Che cosa vi ha tanto sorpreso?

— Vi assicuro che nel partito non c'è alcuno Sconosciuto...

— Come? Non c'è uno Sconosciuto nel partito?...

— No... Ma non gridate...

— Sono tre mesi che ricevo lettere...

— Da chi?

— Da lui...

Ciascuno di loro si aggrappò con gli occhi sgranati agli occhi dell'altro; ed uno si abbandonò, inorridendo; un'ombra di scialba speranza balenò negli occhi dell'altro. [...]

— Vi assicuro, parola d'onore, che in questa storia io non c'entro...

Nikolaj Apollònovic non gli credette.

— E allora che significa tutto questo?

A questo punto, mentre attraversano la Neva, il paesaggio comincia a indurre significati ad esso intrinseci; i due uomini ne colgono appieno le suggestioni. Prendono due direzioni diverse, ma entrambe le vie sono desolate:

— E allora che significa tutto questo?

E Nikolaj guardò con gli occhi abbacinati in fondo alla strada: come s'era mutata la strada! [...]

Si levò il vento del litorale: cominciarono a cadere le ultime foglie; e Aleksandr Ivanovic sapeva tutto a memoria:

Ci sarebbero stati, ci sarebbero stati dei giorni cruenti, colmi di orrore; e poi tutto sarebbe crollato; oh, turbinate, libratevi, ultimi giorni!

Per Nikolaj, questo mondo sta franando, sta perdendo il suo colore e la sua vibratilità, sta dissolvendosi nell'entropia. Per Dudkin, sta saltando in aria, precipitando verso una catastrofe

apocalittica. Per entrambi, tuttavia, quel mutamento conduce lentamente alla morte, e loro sono lì, l'uno accanto all'altro, il povero *raznochinets* e il figlio dell'alto funzionario, uniti dal loro senso di fatale passività, senza alcuna speranza, come foglie nella tempesta. Per entrambi, il declinare dell'anno 1905 fa presagire la morte di tutte le speranze che quell'anno rivoluzionario aveva fatto nascere. Eppure devono tenersi stretti, per affrontare quella crisi che li colpisce entrambi in maniera più cruda che mai — mentre la bomba continua a ticchettare — e per salvare ciò che della vita e dell'onore può ancora essere salvato.

Ma ora, mentre oltrepassano il Palazzo d'inverno e si immettono nella Prospettiva Nevskij, il dinamismo della strada li colpisce con l'intensità di un'allucinazione:

Sulla strada vennero loro incontro sciame di molte migliaia di bombette; vennero incontro cilindri; spumeggiarono piume di struzzo.

Da ogni parte saltava fuori un naso.

Nasi di aquile e di galletti; di anatre e di pollastre; e ancora, e ancora...

— verdognoli, verdi e scarlatti. Venivano incontro assurdamente, precipitosi e a profusione.

— Dunque voi supponete che sia tutto un errore? [...]

Aleksandr Ivanovic si distolse dalla contemplazione dei nasi.

— Non un errore, ma un'ignobile ciarlataneria s'è intromessa in questa faccenda; lo sproposito è stato architettato scientemente, per far naufragare l'azione del partito.

— Aiutatemi dunque...

— Un'inammissibile derisione, — lo interruppe Dudkin, — tramata di ciance e di incubi...

I cappelli e i nasi che fluttuano nell'aria sono uno splendido tratto gogoliano e, sin dai tempi del **Naso** e della **Prospettiva Nevskij** di Gogol', una parte vitale del folklore comico di Pietroburgo. Ora, tuttavia, nell'atmosfera gravemente satura dell'ottobre 1905, le immagini tradizionali acquistano valenze

nuove e minacciose: pallottole e proiettili che sfiorano improvvisamente Dudkin e Nikolaj; segni che la gente sta cominciando a disgregarsi, tanto a livello emotivo, come nel caso di questi due uomini, quanto a livello fisico, come per quelli che sono dilaniati dalle bombe. La Prospettiva evoca in loro altri significati ancora: la gente di Pietroburgo che assume le sembianze di animali e uccelli, la moltitudine umana trasformata in sciami di insetti; le forme umane che si dissolvono in macchie di colore puro — verdastro, verde e rosso — come sta accadendo, proprio mentre Belyi scrive, nell'arte d'avanguardia degli anni Dieci. Dudkin prende la mano di Nikolaj e promette di chiarire quel mistero che non ha neppure cominciato a capire; ma, mentre stringe quella mano, il suo mondo subisce una degenerazione sempre più radicale, precipitando in una sorta di fango primordiale:

Le spalle tutte formavano una calca vischiosa che scorreva lentamente; la spalla di Aleksandr Ivanovic si incollò anch'essa alla calca: e, per così dire, vi si agglutinò; egli seguiva un'altra spalla, conformandosi alle leggi dell'impenetrabilità dei corpi; e così fu scagliato sul Nevskij.

Là i corpi di quelli che irrompono sul marciapiede si tramutano in un corpo comune, come granelli di caviale: i marciapiedi del Nevskij sono grandi tartine; il pensiero dei singoli si agglutina al pensiero comune della polipoda creatura che si affretta per il Nevskij... Di segmenti da artropodi era incollata la calca; e ogni segmento era un torso.

Non c'erano persone sul Nevskij; ma un garrulo millepiedi strisciante; l'umido spazio versava la molteplicità delle voci in una molteplicità di parole; le parole tutte, imbrogliandosi, si intrecciavano in frasi di nuovo; e ogni frase pareva incongruente; restava sospesa sul Nevskij; c'era nell'aria una nera esalazione di frottole.

E, gonfiandosi dalle frottole, la Neva ruggiva e frangeva le sue onde contro il granito massiccio.

Sin dai tempi di Gogol' abbiamo sentito parlare della Nevskij come di un catalizzatore e di uno strumento di comunicazione aperti alle fantasie di mondi e di vite alternative. Belyi ci fa sentire come, in un anno di speranze radicali e realtà terribili, la strada possa generare una nuova surrealtà: l'immagine di se stessa come un sorta di palude primitiva in cui l'individuo moderno, oppresso dall'angoscia, può immergersi e sprofondare, dimenticando la propria personalità e le proprie idee politiche, e annegare.

Ma Belyi non consente a Dudkin di annegare: implacabile, Nikolaj lo insegue e lo strappa dalla corrente in cui stava per scomparire. «Mi capite?...Mi capite, Aleksandr Ivanovic?... Nella scatola di latta... brulicava la vita». Non è chiaro se questo umorismo nero debba essere attribuito a Nikolaj o soltanto a Belyi — «ticchettava stranamente il congegno d'orologeria». Sulle prime Dudkin, ancora per metà immerso nella palude della Neva, non ha la più pallida idea di che cosa stia dicendo Nikolaj, ma quando sente che Nikolaj ha innescato la bomba, batte le mani inorridito, gridando: «Che vi è saltato in mente? Dovevate piuttosto gettarla nel fiume!».

L'impatto e la scena potrebbero a buon diritto terminare qui, ma Belyi ha imparato da Dostoevskij l'arte di costruire scene con una serie apparentemente infinita di momenti culminanti e di epiloghi, scene che, proprio quando i personaggi e il lettore sembrano pronti a giungere ad una soluzione, costringono tutte le parti a prepararsi ad un frenetico acme sempre rinnovato. Inoltre, non è di minore importanza il fatto che Belyi è intenzionato a dimostrarci che le scene reali della Pietroburgo del 1905 non si concludono nel momento in cui parrebbe logico che ciò avvenisse. Se l'impatto tra Nikolaj e Dudkin terminasse qui, condurrebbe ad uno scioglimento non solo drammatico, ma anche umano. E né Pietroburgo né l'omonimo romanzo sono disposti a congedare i loro frequentatori senza una lotta.

A tener viva la scena, mentre la bomba continua a ticchettare, è una nuova metamorfosi che interessa improvvisamente Nikolaj. Egli comincia a parlare, in tono quasi carezzevole, della bomba

come di un soggetto umano: «Era morta, per così dire... Ho girato la chiavetta, ed ecco: ha cominciato a singhiozzare, vi assicuro, come un corpo nel dormiveglia... Mi ha fatto storcere il muso... (aveva) cominciato a stridermi nelle orecchie il suo vaniloquio» per confessare, infine, con aria rapita: «Ero diventato una bomba: con un ticchettio nella pancia». Questo bizzarro lirismo fa trasalire il lettore, e ci costringe a preoccuparci seriamente della salute mentale di Nikolaj. Per Dudkin, invece, il monologo di Nikolaj contiene un fascino irresistibile: è un'altra palude di immagini in cui può sprofondare, per purificarsi dal terrore che lo sta attanagliando. I due uomini prendono il largo immersi in un flusso di coscienza e di libere associazioni sul loro soggetto favorito — e ultimo terreno comune —, il sentimento della disperazione esistenziale. Nikolaj parte con un interminabile (e involontariamente comico) resoconto delle sue sensazioni di nullità: «Invece degli organi sensori c'era uno zero: io percepivo qualcosa che non era proprio zero, ma zero meno qualcosa, meno cinque, per esempio». Dudkin agisce come una sorta di combinazione tra un sapiente metafisico e un terapeuta psicoanalitico, indirizzando Nikolaj tanto verso le varie teorie mistiche che verso i momenti peculiari della sua infanzia. Dopo parecchie pagine di questo tipo, entrambi i personaggi sono felicemente perduti, secondo il loro stesso manifesto desiderio.

Alla fine, tuttavia, Dudkin si tira fuori dalla palude in cui sono immersi e cerca di ordinare le liriche proteste di disperazione di Nikolaj in una sorta di prospettiva:

— Nikolaj Apollònovic, voi siete stato troppo a lungo a meditare su Kant in una stanza ben chiusa e non aerata; a un certo punto vi ha soffiato addosso una raffica di vento; e voi avete porto l'orecchio, sentendo voi stesso in quella raffica... Ma le vostre condizioni sono già state descritte; e sono oggetto di osservazioni...

A questo punto Dudkin fornisce un commento estremamente importante, che può facilmente sfuggire in mezzo a tutti gli artifici retorici ed intellettuali, ma che illumina sulla strategia globale e sul

significato di **Pietroburgo** e suggerisce la concezione ultima di Belyi intorno a quel che dovrebbero essere la letteratura e il pensiero moderni. Dudkin afferma:

— S'intende: un modernista chiamerebbe tutto ciò sensazione del baratro; e andrebbe in cerca di un'immagine corrispondente alla sensazione simbolica.

— Allora di un'allegoria.

— Non confondete l'allegoria col simbolo: l'allegoria è un simbolo divenuto letteratura corrente; tale, per esempio, il consueto concetto del vostro «fuori di sé»; simbolo è invece lo stesso riferimento a ciò che avete provato sopra la scatola di latta; un termine.

Dudkin, di cui in questo momento sicuramente si serve Belyi per esprimere il suo pensiero, ci offre una brillante e stringente interpretazione del modernismo. Prima di tutto, il modernismo è dominato da quei pericolosi impulsi che vanno sotto il nome di «sensazione del baratro». In secondo luogo, la dimensione inventiva del modernismo si basa più su immagini che su astrazioni, i suoi simboli sono diretti, particolari, immediati, concreti. Infine, il suo principale interesse è l'esplorazione dei contesti umani — i contesti psicologici, etici e politici — da cui scaturiscono le sensazioni del baratro. Così il modernismo cerca un modo per sprofondare in quel baratro, ma anche un modo per uscirne, o piuttosto un modo per penetrarlo. Il fondo del baratro di Nikolaj, afferma Dudkin, è «ciò che avete provato sopra la scatola di latta»; riuscirà a liberarsi dall'abisso se riuscirà a «gettare la scatola nella Neva e ogni cosa... ritornerà al suo posto». L'unico modo per uscire dal labirinto in cui la sua mente si è isolata — l'unica via di uscita — sarà fare ciò che è moralmente, politicamente e psicologicamente giusto.

Ma perché stiamo qui a chiacchierare?... Dovete andarvene a casa, e la scatola... nel fiume; tappatevi nella vostra stanza: e non mettete il naso fuori (probabilmente vi pedinano); bevete bromo:

siete terribilmente esausto... Benché sia meglio lasciar perdere il bromo: quelli che ne abusano diventano abulici... Bene, ed ora devo scappare: per la vostra faccenda.

Aleksandr Ivanovic sgattaiolò nel flusso delle bombette, si volse di tra le bombette e gridò:

— E la scatola... nel fiume!

La sua spalla si agglutinò alle altre spalle: egli fu rapidamente portato via dall'acéfalo millepiedi.

Questo è un uomo che ha conosciuto l'abisso, ma lo ha superato. La seconda scomparsa di Dudkin tra la folla della Prospettiva Nevskij è radicalmente diversa dalla prima. Prima, cercava solo di soffocare la sua coscienza: ora è intenzionato ad usarla, per smascherare «lo Sconosciuto» che ha intrappolato Nikolaj, e bloccare immediatamente la sua attività. Prima la Nevskij era un simbolo di oblio, una palude in cui l'individuo in preda alla disperazione poteva lasciarsi scivolare; ora è una fonte di energia, un filo elettrico lungo il quale l'individuo rinnovato e nuovamente attivo può muoversi quando è il momento di agire.

Le poche scene su cui ho concentrato la mia attenzione danno solo un'idea della grande ricchezza e profondità di **Pietroburgo**. E l'epilogo relativamente felice della scena di cui sopra è lontano dalla conclusione del libro. Dovremo passare attraverso tante altre azioni e reazioni, complessità e contraddizioni, rivelazioni e mistificazioni, labirinti all'interno di altri labirinti, esplosioni interne ed esterne — quella che Mandelstam definì «l'ardente balbettio di continue digressioni, ... il delirio dell'influenza pietroburghese» — prima che la storia finisca. Nikolaj non riuscirà a portare fuori di casa la bomba, che esploderà; il senatore non rimarrà ucciso, ma le vite del padre e del figlio verranno entrambe distrutte. Dudkin scoprirà il tradimento di Lippancenko e lo ucciderà: verrà trovato il mattino seguente, completamente fuori di senno, a cavalcioni del corpo nudo e insanguinato dell'agente, pietrificato nella posa di Pietro il Grande, in groppa al suo cavallo di bronzo. La stessa Prospettiva Nevskij, e il suo millepiedi umano, attraverseranno metamorfosi e sconvolgimenti anche più grandiosi,

prima che la rivoluzione si esaurisca. Ma c'è un motivo ben preciso per fermarsi qui. L'impatto tra Nikolaj e Dudkin, iniziato tra mistificazioni, isteria e terrore, si è evoluto dialetticamente fino ad una epifania reale e ad un trionfo umano, di cui il modernismo risulta essere la chiave. Il modernismo, così come Belyi lo dipinge qui, mostra agli uomini moderni come poter restare uniti in mezzo a quel mare di futilità e di assurdità che minaccia di inghiottire le loro città e le loro menti. Di conseguenza, il modernismo di Belyi si rivela alla fine una forma di umanesimo. E anche una forma di ottimismo: se ne può infatti dedurre che, in definitiva, l'uomo moderno può salvare se stesso e il suo mondo facendo appello all'autoconsapevolezza e al coraggio necessari per gettar via la sua bomba parricida.

Non è usanza negli anni Ottanta giudicare le opere d'arte moderniste in base alla loro fedeltà ad un qualsiasi genere di «vita reale». Tuttavia, quando ci imbattiamo in un'opera così profondamente intrisa di realtà storica come **Pietroburgo**, così strettamente legata a quella realtà, così intenta a portare alla luce le sue ombre, dobbiamo fare particolarmente attenzione a quei punti in cui l'opera sembra scostarsi nettamente dalla realtà in cui vive e si muove. In realtà, come ho già affermato, nel romanzo di Belyi questi momenti sono sorprendentemente rari. Pur tuttavia, c'è un punto che, a mio avviso, richiede una trattazione particolare: Pietroburgo, in quel rivoluzionario 1905, fu realmente così caotica e misteriosa, come lascia intendere **Pietroburgo**? Si potrebbe affermare che l'ottobre del 1905, il momento in cui ha luogo l'azione del romanzo, è uno dei relativamente pochi momenti chiari dell'intera storia di Pietroburgo. Per tutto il 1905, prima a Pietroburgo ma ben presto in tutta la Russia, milioni di persone si riversarono nelle strade delle città e nelle piazze dei villaggi per affrontare l'autocrazia nel modo più esplicito possibile. Nella Domenica di Sangue il governo rese la propria posizione, nei confronti della gente che lo fronteggiava, solo troppo netta. Nei pochi mesi successivi, milioni di lavoratori scesero in sciopero contro l'autocrazia — spesso con l'appoggio dei loro capi, che pagavano loro il salario, mentre essi dimostravano e lottavano. Nel

frattempo, milioni di contadini si impadronirono delle terre che avevano lavorato, e incendiarono i castelli dei loro signori; molte unità di fanteria e di marina si ammutinarono: il più memorabile di tali ammutinamenti ebbe luogo sulla corazzata **Potemkin**; le classi della media borghesia e dei professionisti si unirono all'azione; gli studenti si riversarono gioiosamente fuori delle scuole in segno di solidarietà, mentre i professori aprivano le loro università ai lavoratori e alla loro causa.

In ottobre, tutto l'impero venne paralizzato da uno sciopero generale — «il grande sciopero di tutte le Russie», come venne chiamato. Lo zar Nicola avrebbe voluto affidare alle sue armate il compito di stroncare l'insurrezione, ma i suoi generali e ministri lo avvertirono che non era affatto sicuro che i soldati avrebbero ubbidito e che, anche se lo avessero fatto, era impossibile sopraffare cento milioni di persone in rivolta. A quel punto, messo con le spalle al muro, Nicola promulgò il Manifesto di Ottobre, nel quale veniva proclamata la libertà di parola e di riunione, venivano promessi il suffragio universale, una forma di governo costituzionale ed equi processi giudiziari. Il Manifesto di Ottobre gettò il movimento rivoluzionario nello scompiglio, diede al governo tempo e spazio per reprimere i punti caldi dell'insurrezione, e permise all'autocrazia di salvarsi per un altro decennio. Le promesse dello zar erano inattendibili, naturalmente, ma al popolo sarebbe occorso tempo per scoprirlo. Nel frattempo, tuttavia, la concatenazione di eventi succedutisi dalla Domenica di Sangue alla fine di ottobre rivelò le strutture e le contraddizioni della vita di Pietroburgo con notevole chiarezza; questo fu uno dei pochi anni nella storia di Pietroburgo in cui **non** furono le ombre ad avere il predominio, in cui tangibili realtà umane riuscirono a conquistare e ad occupare le strade⁶⁵.

Belyi avrebbe potuto benissimo sottoscrivere questa descrizione della Pietroburgo nel 1905, tuttavia avrebbe sottolineato come non molto tempo dopo i «giorni di libertà» di ottobre i lavoratori e gli intellettuali insieme furono gettati nello smarrimento e nell'incertezza più divoranti; come il governo divenne più elusivo ed enigmatico che mai — anche verso i suoi

ministri di gabinetto che spesso erano altrettanto all'oscuro dell'uomo della strada in materia di politica interna; e come, in questo contesto, gli Azev ottennero il dovuto riconoscimento e presero nuovamente il sopravvento sulle prospettive di **Pietroburgo**. Dal punto di vista degli anni 1913-1916 quando **Pietroburgo** venne scritto, la chiarezza abbagliante del 1905 poteva plausibilmente sembrare solo un altro dei sogni incantevoli e menzogneri della città.

A **Pietroburgo** può esser mossa un'obiezione più realistica degna di essere menzionata in questa sede. Malgrado la sua ampia visuale panoramica, il libro non si accosta mai realmente ai lavoratori che costituiscono gran parte del «millepiedi» urbano, e che sono la forza trainante della rivoluzione del 1905. C'è da dire qualcosa su questa critica: i lavoratori di Belyi tendono a restare, come afferma il senatore Ableukov, ombre che filtrano dalle isole. E tuttavia, se confrontiamo **Pietroburgo** con l'unica opera della letteratura sul 1905 degna di starle alla pari, **La Madre** di Gor'kij (1907), appare evidente che le figure indistinte di Belyi e i suoi spettrali panorami urbani sono molto più vivi e reali degli «eroi positivi» appartenenti al proletariato gorkiano, che in realtà non sono persone in carne ed ossa, ma figurine e meri profili di matrice neo-chernisevskiana⁶⁶. Potremmo, inoltre, affermare che l'eroismo di Dudkin non solo è più autentico di quello dei modelli di Gor'kij, ma anche più «positivo»: l'azione decisiva per lui significa tanto di più perché ha avversari molto meglio definiti da combattere attorno a sé non meno che dentro di sé, prima di poter operare in armonia con se stesso per fare ciò che deve essere fatto.

Molto di più si potrebbe dire su **Pietrobwgo** di Belyi e io non ho dubbi che molto di più verrà detto nelle generazioni a venire. Ho solo tentato di far vedere come questo libro sia al tempo stesso un'analisi del fallimento della prima rivoluzione russa e un'espressione della sua creatività e del suo imperituro successo. **Pietroburgo** trasforma, elaborandola, una grande tradizione culturale del diciannovesimo secolo in una forma di modernismo del ventesimo, oggi più che mai interessante ed efficace, in mezzo al continuo caos, alle promesse e al mistero

della vita personale e politica racchiusi nelle strade del nostro secolo.

Mandel'stam: la parola felice e priva di senso

«Se Pietroburgo non è la capitale», scrisse Belyi nel Prologo al suo romanzo, «allora non c'è Pietroburgo. La sua esistenza è soltanto apparente». Proprio mentre Belyi scriveva, nel 1916, Pietroburgo aveva in un certo senso cessato di esistere: Nicola II l'aveva trasformata nello spazio di una sola notte in Pietrogrado — un puro nome russo, disse, — durante il periodo di isteria sciovinista dell'agosto del 1914. Per coloro che avevano il senso del simbolismo, fu un sinistro presagio: l'autocrazia chiudeva, sbattendola, la finestra Sull'Occidente, ma, nello stesso tempo, forse inconsciamente, chiudeva la porta su se stessa. Di lì a un anno, la profezia di Belyi si sarebbe avverata in maniera ben più profonda: Pietroburgo avrebbe raggiunto la sua apoteosi — come teatro e causa prima di due rivoluzioni — e la sua fine. Nel marzo del 1918, con gli eserciti tedeschi che accerchiavano la città da tre lati, il nuovo governo bolscevico partì per Mosca, cinquecento miglia a sud. Improvvisamente, quasi per caso, il Periodo pietroburghese della Russia era terminato, ed era cominciata la Seconda era moscovita.

Quanto di Pietroburgo sopravvisse sotto il nuovo regime di Mosca? In quell'ambito, infatti, venne più che mai posto l'accento sull'impulso che Pietro aveva dato allo sviluppo economico e sociale, senza dimenticare che metteva in primo piano l'industria pesante e gli armamenti, che mirava a soggiogare crudelmente le masse, con stravagante brutalità e assoluta indifferenza nei confronti di qualsiasi sorta di felicità umana, che potesse procurare il processo di modernizzazione⁶⁷. Pietro venne glorificato all'infinito per l'abilità che aveva dimostrato nel mettere nuovamente in movimento la Russia, nell'incitarla, nel sollecitarla a mettersi alla pari con l'Occidente. Naturalmente, Pietro aveva già alle spalle una lunga carriera di eroe rivoluzionario, che risaliva a

Belinsky e all'opposizione radicale a Nicola I. Belyi elaborò questo tema nella visita notturna che il Cavaliere di bronzo di Falconet (e di Puskin) fa a Dud-kin (**Pietroburgo**, 6, 252), benedicendolo come un figlio.

L'apoteosi più memorabile di Pietro come rivoluzionario si è avuta nel film di Pudovkin **La fine di San Pietroburgo** (1927) in cui, grazie ad un uso geniale del montaggio, il Cavaliere di bronzo sembrava far parte dell'esercito bolscevico che si lanciò alla carica per prendere d'assalto il Palazzo d'inverno. D'altro canto, il regime tirannico, inquisitorio, fratricida, istericamente xenofobo ed anti-occidentale che giunse a dominare Mosca nel giro di un decennio, colpì molta gente, fra cui Sergeij Eisenstein, come un regresso alla Mosca di Ivan il Terribile. «La cultura dell'era di Stalin» afferma James Billington «appare più strettamente legata all'antica Muscovy che non alle strutture ancor più rigide del radicalismo che aveva in San Pietroburgo il suo fulcro... Con Stalin al Cremlino, che tentava di spazzare via l'irrequieto riformismo e il cosmopolitismo critico che quella «finestra Sull'Occidente» aveva sempre simboleggiato, Mosca ebbe infine la sua rivincita su San Pietroburgo»⁶⁸.

La storia sovietica avrebbe avuto un altro corso se Pietroburgo fosse rimasta il suo fulcro? Probabilmente no. Vale tuttavia la pena di ricordare che Pietroburgo nel 1917 vantava la popolazione urbana più profondamente cosciente ed autonomamente attiva del mondo. Storici recenti hanno appurato che, contrariamente a quanto sostenuto dall'agiografia sovietica, Lenin e i bolscevichi non crearono e neppure diressero il movimento rivoluzionario di massa di Pietroburgo; essi si accorsero piuttosto del dinamismo e della potenzialità di tale movimento spontaneo, vi si legarono saldamente, giungendo al potere sulla sua onda⁶⁹. Quando i bolscevichi, dopo il 1921, consolidarono il loro dominio soffocando ogni iniziativa popolare e spontanea, erano distanti dalla città e dalla popolazione che li aveva portati al potere: una città e un popolo che avrebbero potuto benissimo affrontarli e chieder loro conto di ciò.

Sarebbe comunque stato più difficile per un governo con sede

a Pietroburgo costringere le attive ed audaci masse della città all'inerme passività dei vecchi tempi zaristi.

Nessuno scrittore fu più ossessionato dal lento decadere di Pietroburgo, o più tenace nel ricordare e recuperare ciò che era andato perduto, di Osip Mandel'stam. Mandel'stam, nato nel 1891, e morto assassinato in un campo di lavoro stalinista nel 1938, è stato riconosciuto nello scorso decennio come uno dei più grandi poeti moderni. Al tempo stesso, Mandel'stam è uno scrittore profondamente tradizionale, secondo la tradizione pietroburghese — una tradizione che, come ho cercato di mostrare, è chiaramente moderna fin dagli inizi, ma moderna in una maniera contorta, deforme e surreale. Mandel'stam ebbe caro e proclamò il modernismo di Pietroburgo, nel momento storico in cui Mosca stava dettando e imponendo il suo concetto di modernità, una modernità che si proponeva di rendere obsolete tutte le tradizioni pietroburghesi.

Per tutta la vita, Mandel'stam identificò se stesso e la coscienza del proprio destino con Pietroburgo e con la sorte mutevole della città. Nelle poesie giovanili che risalgono al periodo precedente alla prima guerra mondiale, è il caso de «L'Ammiragliato» (48, 1913)⁷⁰, Pietroburgo appare straordinariamente simile ad una città mediterranea, in qualche modo ellenica, simile ad Atene e Venezia, agonizzante, eppure immortale, a proclamare eterne forme artistiche e temi e valori di un umanesimo universale. Di lì a poco, tuttavia, mentre Pietroburgo è travolta dal conflitto, dalla rivoluzione, dalla guerra civile, dal terrore, dalla carestia, la descrizione che Mandel'stam fa della sua città e di se stesso si fa sempre più cupa e angosciata. Nella Poesia 101, scritta nel 1918,

A un'altezza terribile fuoco fatuo,
ma è così che balugina una stella?
Diafana stella, fuoco fatuo,
tuo fratello, Petropoli, sta morendo.

A una terribile altezza sogni terrestri brillano,
balugina verde una stella.
Se tu, stella, sei fratello del cielo e dell'acqua,
tuo fratello, Petropoli, sta morendo.

Mostruoso vascello a un'altezza terribile
sfreccia, spalanca le ali —
stella verde in stupenda povertà
tuo fratello, Petropoli, sta morendo.

La diafana primavera sulla nera Neva
s'è spezzata, si scioglie la cera dell'eterno.
Se tu sei stella e Petropoli la tua città,
tuo fratello, Petropoli, sta morendo.

Due anni dopo, nella Poesia 118,

A Pietroburgo ci incontreremo ancora
come se ci avessimo seppellito il sole,
e la beata parola senza senso
pronunceremo per la prima volta.
Nel nero velluto della notte sovietica,
nel velluto del vuoto universale,
cantano sempre i cari occhi di donne beate,
fioriscono ancora fiori immortali.

La «beata parola senza senso» è sicuramente la stessa «Pietroburgo», che è stata svuotata di significato dal «nero velluto del vuoto» della notte sovietica. Ma in qualche parte della Pietroburgo che non esiste più, forse attraverso la memoria e l'arte, sarà possibile recuperare il sole seppellito.

L'identificazione personale di Mandel'stam con Pietroburgo è altrettanto profonda e complessa di quella di Dostoevskij e ha la stessa ricchezza dell'identificazione personale di Baudelaire con Parigi, di Dickens con Londra, di Whitman con New York. E' impossibile in questa sede concentrare la nostra attenzione su più

di un paio di punti di questa identità. Il tema mandelstamiano che emerge più chiaramente dai temi che stiamo qui analizzando e che meglio ci permetterà di concludere questo capitolo è la rappresentazione poetica del «piccolo uomo» di Pietroburgo. Abbiamo delineato le metamorfosi subite da questa figura in letteratura, in Puskin, Gogol', Cernyscevskij, Dostoevskij e Belyi, ma anche in politica, nelle «ridicole, infantili dimostrazioni» che iniziano a piazza Kazan nel 1876 e giunsero di fronte al Palazzo d'inverno nel 1905. Il «piccolo uomo» di Pietroburgo è sempre una vittima. Durante il diciannovesimo secolo, comunque, diviene, come ho tentato di dimostrare, una vittima sempre più baldanzosa, attiva e intransigente; quando perde, come deve, egli cade combattendo per i suoi diritti. Questo pover'uomo è sempre una figura strana e sovversiva. Ciò che lo rende ancora più strano e sovversivo nell'opera di Mandel'stam è la sua apparizione in un contesto sovietico, vale a dire dopo la rivoluzione che lui ed i suoi compagni avevano apparentemente vinto, in un nuovo ordine in cui egli, stando a quanto si dice, gode di tutti i diritti e della dignità di cui un uomo può necessitare. «Possibile ch'io debba consegnare all'infame maldicenza», si chiede senza tregua Mandel'stam «il meraviglioso giuramento del quarto stato, e i patti grandiosi fino al pianto?» (140, «I gennaio 1924») «Forse che i **raznocinci** / calzavano stivali già sfondati perché io li tradissi?» (260, «Mezzanotte a Mosca», 1932)⁷¹. Il radicalismo di Mandel'stam giace nel suo ripetere con insistenza che, anche in mezzo alle spinte verso una modernizzazione rivoluzionaria della Mosca sovietica, le strutture di base e le opposizioni della Pietroburgo zarista — il pover'uomo contro un ordine politico e sociale gigantesco e brutale — sono ancora intatte.

Mandel'stam coglie in maniera estremamente intensa il dramma e l'agonia del pover'uomo post-rivoluzionario, nella sua novella del 1928, ***Il francobollo egiziano***⁷². Leggendo oggi quest'opera, stupisce ch'essa sia passata intatta attraverso le maglie della censura sovietica. Ciò ha vari possibili motivi. Innanzitutto il libro è ambientato nell'estate del 1917, nell'intervallo tra le rivoluzioni di Febbraio e di Ottobre sicché un censore

particolarmente magnanimo può aver interpretato la forza critica dell'opera come diretta non contro i bolscevichi, ma contro il governo Kerenskij, che i bolscevichi hanno sconfitto. In secondo luogo, lo stile di Mandel'stam, ricco di bizzarre giustapposizioni e disgiunzioni di segno ironico, di volta in volta capricciose, vagamente sinistre e disperatamente intense:

Era l'estate di Kerenskij, e teneva le sue sedute il governo agrodolce. Tutto era pronto per un gran cotillon. Ci fu un momento in cui sembrò che i cittadini sarebbero rimasti così per sempre, come gatti col nastro.

Ma già si agitavano i lustrascarpe-assiri, come i corvi prima di un'eclisse, e dai dentisti cominciavano a scomparire i denti a perno.

L'Aurora dalle rosee dita ha rotto le punte delle sue matite colorate. Ora giacciono come uccellini dai vuoti becchi spalancati. Intanto, tutto senza eccezione mi fa presentire il germe del prediletto delirio della prosa.

Conoscete questo stato? Quando tutti gli oggetti è come se avessero la febbre; quando tutti sono gioiosamente eccitati e malati; i cavalletti nella via, lo scrostarsi dei manifesti, i pianoforti che si affollano nei depositi come una mandria intelligente senza guidaiole, nata per l'estasi delle sonate e per l'acqua bollita...

Forse un censore ottuso non ebbe nemmeno la più pallida idea di ciò di cui Mandel'stam stava parlando, e fortunatamente non se ne preoccupò. O forse, un censore benevolo, ravvisando le insegne del modernismo pietroburchese, concluse che la elusività costitutiva del libro era una garanzia contro la sua esplosività e che quei pochi lettori disposti a conformarsi alle pesanti esigenze che Mandel'stam manifestava loro non fossero poi disposti a riproporre le proprie esigenze per le strade.

«La nostra vita è un romanzo senza intreccio o senza protagonista», scrive Mandel'stam, «fatto... dell'ardente balbettio di sole digressioni, del delirio dell'influenza pietroburchese». In realtà, il suo racconto ha un intreccio e un protagonista. Egli si prende

cura nel contempo di gremirli e, anzi, quasi di sommergerli, in un fiotto di dettagli di Pietroburgo: storia, geografia, abitazioni, strade, stanze, suoni, odori, leggende e folklore, gente — la stessa famiglia di Mandel'stam, i suoi amici, e le immagini della sua infanzia. Questo flusso di nostalgia pietroburchese funge da potente forza digressiva, perché è di per sé affascinante, e ben realizzato di per sé. **Il francobollo egiziano** è particolarmente evocativo della ricca vita musicale della città e — cosa che è più originale nella tradizione di Pietroburgo — della vita dei suoi 100.000 ebrei, «piccoli uomini» nel senso più umiliante del termine, sarti e sarte, commercianti di pellami (come il padre di Mandel'stam) e orologiai, insegnanti di musica e assicuratori, che fantasticano mentre sorseggiano il loro tè nelle piccole botteghe o nei caffè del ghetto («la memoria è una giovane ebrea malata che fugge di nascosto, di notte, dai genitori alla stazione Nikolaevskij e pensa che magari qualcuno la prenderà con sé»), trasmettendo alla città tanto del suo calore e della sua vibratilità.

Ciò che dà al fiume memoriale di Mandel'stam un pathos e un'intensità particolari è il fatto che nei tardi anni Venti tanto di ciò che evocava non esisteva più: i negozi svuotati e coperti di assi; i mobili portati via o usati come legna da ardere durante i disastrosi inverni della Guerra civile, la gente dispersa o morta (Pietroburgo perse due terzi della sua popolazione durante la Guerra civile, e solo dopo dieci anni aveva cominciato a riprendersi da quel duro colpo). Anche le strade se ne erano andate col vento: la Prospettiva Kamenij-Ostrovskij, sulla quale il protagonista di Mandel'stam abitava nel 1917 (e sulla quale il protagonista di Cernyscevskij aveva gettato il dignitario nel fango mezzo secolo prima) era diventata nel 1928, all'epoca in cui egli scriveva — non ne fa diretta menzione, ma lo si può trovare nelle piante dell'epoca, come in quelle di oggi — la strada dell'Alba Rossa. Pietroburgo, patria di tante generazioni di sognatori, era diventata essa stessa un sogno.

Il racconto di Mandel'stam ha un protagonista: «Viveva a Pietroburgo un uomo con le scarpe di vernice, disprezzato dai portieri e dalle donne. Si chiamava Parnok. Dal principio della primavera correva fuori nella via e scalpicciava sui marciapiedi

ancora umidi, con le sue zampette di pecora». La storia di Parnok comincia quasi come una fiaba e, in maniera perfettamente coerente, il nostro piccolo eroe è dotato di una sua appropriata immaterialità. «Fin dall'infanzia si affezionava ad ogni cosa inutile, trasformando in avvenimenti il balbettio da tram della vita, e quando cominciò a innamorarsi, cercò di raccontarlo alle donne, ma esse non lo capirono e allora, per vendetta, egli parlava con loro solamente di temi elevati, in un linguaggio assurdo e ampolloso, incomprensibile» (II, 118). Questa «piccola anima timida che frequenta concerti, appartenente al paradiso rosso armonioso dei contrabbassi e dei pecchioni» (VII, 173) è un ebreo, ma anche, nella sua immaginazione, un greco: la sua più viva aspirazione è quella di ottenere un posto di diplomatico, seppure di grado infimo, presso l'Ambasciata russa in Grecia, ove fungere da traduttore e interprete tra i due mondi, ma è pessimista riguardo alle sue prospettive, poiché sa di non possedere una genealogia adeguata.

Parnok e, a quanto sembra, anche Mandel'stam, amerebbe essere lasciato a godersi in tranquillità i suoi sogni pietroburghesi, ma Pietroburgo non glielo permetterà. Non appena si accomoda sulla poltrona del dentista, in un bel mattino d'estate, guardando attraverso la finestra che dà sulla Strada Gorokovaya, scopre, con suo grande orrore, che per strada sta accadendo qualcosa che somiglia a un linciaggio di folla. Sembra che un tizio sia stato sorpreso da un altro a rubare un orologio (IV, 126-131). La folla, in solenne processione, sta trasportando il colpevole verso il Canale Fontanka, in cui presumibilmente lo getterà: «Dire che non aveva faccia? No, aveva faccia, benché le facce nella folla non abbiano importanza, ma vivano indipendenti soltanto le nuche e le orecchie. Avanzavano spalle-attaccapanni, imbottite di ovatta, giacche di seconda mano abbondantemente cosparse di forfora, nuche iraconde e orecchie canine». Il frammentarsi del popolo nel dinamismo della strada è un tema familiare al modernismo pietroburghe-se. Lo si è incontrato per la prima volta nella «Prospettiva Nevskij» di Gogol'; viene rinnovato nel ventesimo secolo da Alexandr Blok, da Belyi e Maiakovskij, dai pittori cubisti e futuristi e dall'Eisenstein di «Ottobre», la sua storia

pietro-burghese del 1927. Mandel'stam fa sua questa esperienza visiva del modernismo, arricchendola, tuttavia, di quello spessore morale che le è mancato fino a quel momento. Agli occhi di Parnok, la strada in movimento sta rendendo disumane le persone che l'affollano, o meglio sta offrendo loro una opportunità per disumanizzare se stesse, per spogliarsi dei propri volti, e quindi, della loro responsabilità personale delle proprie azioni. Visi e persone sono intrappolate nel «terribile ordine che attanagliava la folla». Parnok si sente certo che se qualcuno avesse osato affrontare quella folla o aiutare quell'uomo «lo avrebbero segnato a dito, insospettiti, dichiarandolo fuori legge e trascinandolo nel vuoto dell'isolato». Nondimeno, si alza di scatto dal suo osservatorio privilegiato sulla strada — «e Parnok si precipitò giù per la scala sbrecciata e trascurata, lasciando il dentista perplesso davanti al trapano pendente come un cobra addormentato...» — e si tuffa nella folla. «Parnok correva, martellando le lastre di legno con le zampette di pecora delle scarpe di vernice», cercando freneticamente di attirare l'attenzione e di fermare il movimento della folla. Ma non riesce ad avere il benché minimo effetto su di essa — chi sa se è almeno riuscito a farsi notare? — e, nello stesso tempo, percepisce in maniera acutissima la rassomiglianza tra il condannato e se stesso:

Hai finito, pover'uomo, di passeggiare nel vicolo Scerbakov, hai finito di provar schifo davanti alle impure macellerie tatave, hai finito di aggrapparti alle maniglie dei tram, hai finito di andare a Gatchina dall'amico Serezka, hai finito di andare ai bagni pubblici e al circo Ciniselli; hai vissuto la tua vita, pover'uomo, adesso basta!

Qualcosa ha cambiato Pietroburgo; Parnok non capisce di che cosa si tratti, ma ne è atterrito. «Una nube di cavallette umane, piombata non si sa da dove, anneriva come una patina le rive della Fontanka», si era radunata lì per vedere uccidere un uomo. «Pietroburgo si era proclamata Nerone ed era ripugnante come se mangiasse una pappa di mosche schiacciate». Qui, come in **Pietroburgo** di Belyi, la magnifica città si è trasformata in

un'orda d'insetti, vittime e assassini a un tempo. Una volta di più, le immagini biologiche assumono un significato politico: è come se l'ascesa rivoluzionaria del popolo avesse accelerato il suo declino morale; appena diventato sovrano, si è precipitato a far rivivere i capitoli più bui della storia della sovranità. E l'archetipo pietroburghese dell'uomo comune è diventato quello d'uno straniero, per non dire un fuggiasco («Vi sono persone, chissà perché, sgradevoli alla folla») nella sua città natale, nel preciso momento storico in cui pareva che gli uomini comuni della città avessero preso il comando.

Questa scena presenta anche due fasi più brevi. Parnok cerca disperatamente di trovare un telefono, di avvisare qualcuno del governo. Nel ventesimo secolo, finalmente i nuovi mezzi di comunicazione elettronici fungono da tramite fra l'individuo e lo stato. Trova finalmente un telefono — solo per scoprirsi più smarrito di quanto fosse prima: «egli telefonò da una farmacia, telefonò alla polizia, telefonò al governo, allo Stato scomparso, addormentato come una carpa». I nuovi mezzi di comunicazione elettronici possono, a un tempo, agevolare la comunicazione, ma anche bloccarla con nuova efficacia: lo stato ha ora la possibilità di limitarsi a non rispondere, di essere più elusivo che mai, di lasciare che i suoi sudditi, come K. di Kafka, facciano squillare il telefono in eterno senza ricevere risposta. «Con lo stesso successo avrebbe potuto telefonare a Proserpina o a Persefone, dove non c'è ancora il telefono».

Nel bel mezzo della sua affannosa ricerca di aiuto, Parnok fa uno strano incontro che lo fa ripiombare, e noi con lui, negli abissi del passato di Pietroburgo. «Sull'angolo del Vozne-senskij intravide il capitano Krzizanovski in persona con i baffi tinti. Indossava un cappotto da soldato, ma aveva la sciabola e bisbigliava con disinvoltura alla sua dama tenerezze da ca-valleggero». Questa pomposa figura è uscita direttamente dal mondo di Nicola I, di Gogol' e di Dostoevskij. Il suo aspetto nel 1917 appare sulle prime eccentrico, nondimeno «Parnok si lanciò verso di lui come verso il migliore amico, scongiurandolo di snudare il brando». Ma, invano: «Capisco la situazione, — disse freddamente il capitano zoppo, —

ma scusi, sono con una signora». Egli non approva né disapprova l'omicidio che sta per verificarsi attorno a lui; è chiamato a ben più alti doveri. «E presa con destrezza sottobraccio la sua compagna, batté gli speroni e scomparve in un caffè».

Chi è il capitano Krzizanovski? È la figura più surreale de **// francobollo egiziano**, e tuttavia, come vedremo, la chiave della sua reale essenza politica. La breve descrizione di Mandel'stam lo classifica immediatamente come un simbolo di tutta l'archetipica stupidità e brutalità della vecchia casta militare, e come l'archetipo del nemico del piccolo uomo di Pietroburgo. La rivoluzione del Febbraio del 1917 avrebbe dovuto dargli il colpo di grazia, o quantomeno spingerlo nel sottosuolo. Eppure egli ostenta le sue caratteristiche tradizionali in maniera più sfacciata che mai. Secondo quanto Parnok apprende da una lavandaia, «(l'ufficiale)... ha dovuto star nascosto tre giorni soltanto, ma poi i soldati» della nuova armata democratica rivoluzionaria «lo hanno eletto nel comitato del reggimento e adesso lo portano in palma di mano». Così, a quanto pare, la rivoluzione di Febbraio non si è liberata del tradizionale ceto dominante russo, ma lo ha soltanto rafforzato ulteriormente fornendogli una legittimità democratica. E qui nessun comunista sovietico potrebbe trovare modo di fare qualche seria obiezione: anzi, i bolscevi-chi avrebbero affermato che l'obiettivo della rivoluzione d'Ottobre era appunto quello di liberarsi di questi modelli per sempre. (Questa può benissimo essere stata anche l'opinione di qualsivoglia censore abbia fatto passare la storia di Mandel'stam). Ma Mandel'stam si è spinto più in là di ciò.

Pare, alla fine, in quella che ad un primo sguardo sembra soltanto un'altra manipolazione surreale, che il capitano abbia delle mire sui vestiti di Parnok: vuole le sue camicie, la sua biancheria, il suo cappotto. Per di più, chiunque all'interno della vicenda sembra convinto ch'egli ne abbia diritto. Alla fine — e la storia si conclude:

Alle nove e trenta di sera, l'ex capitano Krzizanovski pensò di prendere l'accelerato di Mosca. Mise nella valigia la finanziaria di Parnok e le di lui migliori camicie. La finanziaria, con le pinne

ripiegate, trovò una sistemazione particolarmente felice nella valigia, quasi senza sgualcirsi.

A Mosca si fermò all'albergo Selekt, un albergo molto bello sulla Malaja Lubjanka, in una camera ricavata da un negozio, che al posto delle finestre aveva una sfarzosa vetrata, incredibilmente riscaldata dal sole.

Cosa significano nel 1928 questi comportamenti gogoliani? Perché mai l'ufficiale dovrebbe volere i vestiti del piccolo uomo, e perché dovrebbe portarseli a Mosca? In realtà, se collochiamo questo episodio nel contesto della politica e della cultura sovietiche, le risposte sono tanto semplici da essere quasi imbarazzanti. Fin dal 1918, Mosca è diventata il quartier generale di una nuova élite sovietica (l'Hotel Selekt), protetta e a volte diretta da una temibile polizia segreta che opera al di fuori della Prigione Lubjanka (Malaja Lubjanka) — in cui sei anni più tardi lo stesso Mandel'stam verrà sottoposto ad un interrogatorio e fermato. Questa nuova classe dirigente degli anni Venti afferma di discendere direttamente dalla fratellanza pietroburghese tra piccoli uomini ed intellettuali **raznochintsy** (i vestiti di Parnok), ma trasuda tutta la cruda e compiaciuta brutalità dell'antica casta dominante di Pietroburgo degli ufficiali e della polizia zaristi.

Nel prendersi così profondamente a cuore i patetici ma nobili piccoli uomini pietroburghesi, Mandel'stam intende difendere la loro memoria dall'apparato moscovita che vorrebbe appropriarsene per legittimare il proprio potere. Si consideri, ad esempio, questo passo, notevole per la sua intensità di sentimento, in cui Mandel'stam descrive le radici pietroburghesi di Parnok. Inizia con Parnok che si duole perché probabilmente non otterrà mai il lavoro cui aspira in Grecia, a causa della sua mancanza di un «pedigree» nobile (o perlomeno cristiano). A questo punto, il narratore irrompe nel flusso di coscienza di Parnok per ricordare a lui, e a noi, la nobiltà del suo lignaggio:

Ma chi dice che non ha genealogia, scusate? Ce l'ha e come! Il capitano Goljadkin dove lo mettete? E gli assessori collegiali ai

quali «il Signore avrebbe potuto concedere più cervello e pili denaro»? Tutta questa gente che veniva buttata giù dalle scale, denigrata e insultata negli anni Quaranta, tutti questi brontoloni, questi esseri meschini in pellegrina, con i guanti logori, tutti coloro che non vivono, ma risiedono nella via Sadovaja e nella via Pod'jaceskaja in case fatte di tavolette indurite di cioccolata di pietra e mormorano tra sé: «Com'è possibile? Senza un soldo e con la laurea in tasca?»

Per Mandel'stam è così urgente render noto il lignaggio di Parnok perché gli uomini che stanno passeggiando con indosso i suoi vestiti sono esattamente quegli stessi uomini che nel diciannovesimo secolo scacciarono i piccoli uomini Pietro-burghesi dalla Prospettiva Nevskij e che oggi sono pronti ad annegarli nel Fontanka o a torturarli nella Lubjanka. Questa intensa opera di smascheramento rappresenta una dominante cruciale nella vita di Mandel'stam: «Basta togliere la pellicola all'aria di Pietroburgo e si denuda il mio strato più segreto... appare qualcosa del tutto inaspettato». Questa vocazione è una fonte di orgoglio, ma al tempo stesso di terrore: «Ma la penna che toglie quella pellicola è come il cucchiaino del dottore, infettato dalla patina della difterite. Meglio non toccarlo» (VIII, 156). Un momento prima che la novella termini, Mandel'stam sembra ammonire se stesso, in tono profetico: «Distruggete i manoscritti». Ma non può risolversi a terminare su questa nota:

Distruggete i manoscritti, ma conservate ciò che avete tracciato a margine, per noia, per disperazione e come in sogno. Queste creazioni secondarie e involontarie della vostra fantasia non andranno perdute per il mondo, ma si metteranno subito su legghi in ombra, come i terzi violini dell'Opera Mariinskij e per gratitudine verso il loro creatore scateneranno sull'istante l'ouverture della Leonora oppure dell'Egmont di Beethoven.

Mandel'stam ribadisce qui la sua fede che un giorno il sogno dello splendore di Pietroburgo assumerà una vita propria, che esso

creerà la sua musica appassionata — una musica fatta di **ouvertures**, di nuovi inizi — lontano dalle ombre della luce falsa e confusa della città.

Due anni dopo **Il francobollo egiziano**, con Stalin saldamente al potere a Mosca e il terrore per le strade, Mandel'stam ritornò con sua moglie, Nadezda, nella sua città natale, sperando di stabilirvisi per sempre. Mentre aspettava l'autorizzazione della polizia a risiedervi e a lavorarvi, scrisse una delle sue poesie più strazianti (221) sui mutamenti verificatisi in lui e nella sua città:

Leningrado

Sono tornato nella mia città, fino alle lacrime a me nota
fino alle vene, alle gonfie ghiandole infantili.

Sei tornato: trangugia senza storie
l'olio di pesce dei lampioni lungo il fiume,

saluta in fretta il minimo giorno di dicembre
che alla lugubre pece intride giallo d'uovo.

Pietroburgo, non voglio ancora morire.
I miei numeri di telefono sono rimasti a te.

Pietroburgo, ho ancora gli indirizzi:
li troverò le voci dei morti.

- Vivo su nere scale, nella tempia
mi batte uno squillo strappato con la carne:

e per tutta la notte attendo ospiti cari
agitando come catene i ferri della porta.
(Leningrado, dicembre 1930)

Ma la sezione del Partito che dirigeva l'unione degli scrittori di Leningrado e che controllava sia gli spazi vitali che quelli lavorativi della città, lo espulse da Leningrado come indesiderabile, affermando che il suo posto forse era a Mosca o comunque in qualche altro luogo. Ciò non impedì che a Mosca Mandel'stam venisse attaccato dalle colonne della «Prav-da» in un articolo intitolato ***Ombre della vecchia Pietroburgo***, come il tipico snob pietroburghese che si serviva di un linguaggio inventivo ed era incapace di apprezzare le conquiste del nuovo ordine socialista⁷⁵.

«Signore!», scrisse Mandel'stam nel ***Francobollo egiziano***, «non rendermi simile a Parnok! Dammi la forza di essere diverso da lui. Perché anch'io sono stato in quella terribile e paziente fila che avanza lentamente verso lo sportello giallo della cassa del teatro... Perché anch'io vivo solo di Pietroburgo» (V, 137). Non sarà immediatamente chiaro al lettore come l'autore di Pietroburgo si debba distinguere dal suo eroe; e ciò può non essere stato completamente chiaro allo stesso Mandel'stam quando scrisse queste parole nel 1928. Ma una distinzione sarebbe emersa cinque anni più tardi, dopo che Mandel'stam fu espulso da Leningrado e rimandato a Mosca. Nel novembre del 1933, nel bel mezzo della campagna di collettivizzazione stalinista che avrebbe sacrificato fino a quattro milioni di vite di contadini e alle soglie della Grande Purga che ne avrebbe uccisi ancora di più, Mandel'stam compose una poesia (286) su Stalin:

Viviamo senza neanche l'odore del paese,
a dieci passi di distanza non si sentono le voci,

e ovunque ci sia spazio per un mezzo discorso
salta sempre fuori il montanaro del Cremlino.

Le sue dita dure sono grasse come vermi,
le sue parole esatte come fili a piombo.

Ammiccano nel riso i suoi baffetti da scarafaggio,
brillano i suoi stivali.

Ha intorno una marmaglia di ducetti dagli esili colli
e si diletta dei servigi di mezzi uomini.

Chi miagola, chi stride, chi guaisce
se lui solo apre bocca o alza il dito.

Forgia un decreto dopo l'altro come ferri di cavallo:
e a chi 'l dà nell'inguine, a chi fra gli occhi, sulla fronte o sul
muso.

Ogni morte è una fragola per la bocca
di lui, osseta dalle larghe spalle .

Mandel'stam differiva qui da Parnok per il fatto di non essersi rivolto al Capitano Krzizanovski in cerca di aiuto, di non aver cercato di chiamare «la polizia, il governo, lo stato»; la sua azione è consistita semplicemente nel dire la verità su tutti loro. Mandel'stam non mise mai per iscritto questa poesia («Distruggete i manoscritti»), ma la declamò ad alta voce in molti salotti chiusi e gremiti di Mosca. Uno di coloro che l'ascoltarono denunciò il poeta alla polizia segreta. Giunsero a prelevare una notte di maggio nel 1934. Quattro anni più tardi, dopo atroci tormenti fisici e mentali, moriva in un campo di concentramento nei pressi di Vladivostok.

La vita e la morte di Mandel'stam illuminano alcuni degli abissi e dei paradossi della moderna tradizione petroburghese. Logicamente, questa tradizione avrebbe dovuto morire di morte naturale dopo la rivoluzione d'Ottobre e la partenza del nuovo governo per Mosca. Ma il tradimento sempre più vile di quella rivoluzione da parte di quel governo servi, ironicamente, a conferire al vecchio modernismo nuova vita e forza. Nello stato totalitario neo-moscovita, Pietroburgo diventò «la beata parola senza senso», un simbolo di tutte le promesse di umanità che l'ordine sovietico si era lasciato alle spalle. Nell'epoca di Stalin, quella promessa si sparse nel Gulag e venne lasciata morire, ma la sua eco si rivelò abbastanza profonda da sopravvivere a molti assassinii e, a dire il vero, da sopravvivere ai suoi stessi assassini.

Nella Russia di Breznev, mentre lo stato sovietico si allontana sempre di più persino dalle vestigia del marxismo internazionale e si accosta sempre più ad una faraonica e bigotta «nazionalità ufficiale» cui Nicola I avrebbe sicuramente dato il suo assenso, le visioni surreali e le energie disperate che esplosero dal sottosuolo di Pietroburgo nell'epoca di Nicola hanno ottenuto ancora una volta il giusto riconoscimento. Tali visioni ed energie si sono rigenerate nella grande diffusione della letteratura **samizdat** e anzi, nel concetto stesso di **samizdat**, una letteratura che scaturisce da sorgenti sotterranee, una cultura che è ad un tempo più chimerica e più reale della cultura ufficiale diffusa dal partito e dallo stato. La letteratura neo-pietro-burghese del radicalismo surreale fece un brillante debutto negli anni 1959-1960, con **Sul realismo socialista** di Andreij Si-niavskij⁷⁵ e continua a vivere nell'opera grandiosa e straordinariamente illuminante di Alexandr Zinoviev, **Cime abissali**. («E' su questa base che il sociologo Ibanov ha prodotto la sua ipotesi originale, ma non certo nuova, sul rovesciamento del giogo Tartaro-Mongolo. Secondo questa teoria le orde di Mongoli e di Tartari non sono state annientate e respinte fuori dal nostro territorio, anzi, è successo esattamente l'opposto: loro ci hanno distrutto, ci hanno scacciato dal nostro territorio e vi si sono insediati al nostro posto per sempre»)⁷⁶.

Un'altra forma di **samizdat** è emersa nel corso delle dimostrazioni politiche che cominciarono ad avere luogo verso la metà degli anni Sessanta a Mosca, Leningrado e Kiev, dopo essere state soffocate dallo stato sovietico per quaranta anni. Una delle prime grandi dimostrazioni a Mosca, nel giorno della Costituzione del dicembre del 1965, venne ignorata dai passanti che apparentemente la scambiavano per una scena girata in esterni di qualche film sulla rivoluzione del 1917!⁷⁷. Alla maggior parte di queste azioni, intraprese da gruppi pietosamente esigui e istantaneamente sedate dal KGB e da gruppi volontari di vigilanza, sono seguite selvagge rappresaglie contro i partecipanti, che sono stati torturati, esiliati in campi di lavoro, rinchiusi in ospedali psichiatrici «speciali» diretti dalla polizia. Tuttavia, queste azioni, come la «ridicola, infantile, dimostrazione» sulla Piazza Kazan di

un secolo prima, non si sono limitate a proclamare quelle idee e quei messaggi che la Russia ha assolutamente bisogno di ascoltare, ma hanno divulgato anche quelle forme di espressione, di azione e di comunicazione che i contadini russi un tempo conoscevano bene e che hanno bisogno di imparare nuovamente. Ecco la dichiarazione finale di Vladimir Dremlyuga, un elettricista delle ferrovie di Leningrado, che fu arrestato insieme ad altre sei persone per aver dimostrato sulla vecchia Piattaforma delle esecuzioni nella Piazza Rossa di Mosca contro l'invasione sovietica della Cecoslovacchia nell'agosto del 1968:

Per tutta la mia vita cosciente ho desiderato essere un cittadino — cioè una persona che esprime orgogliosamente e tranquillamente il suo pensiero. Per dieci minuti, durante la dimostrazione, sono stato un cittadino. La mia voce, lo so, suonerà come una nota falsa nel silenzio universale che va sotto il nome di «sostegno unanime alla politica del Partito e del Governo». Sono lieto che sia stato dimostrato che altre persone erano lì ad esprimere la loro protesta insieme a me. Se non ci fossero state, sarei entrato da solo nella Piazza Rossa⁷⁸.

«Per dieci minuti sono stato un cittadino»: questa è la vera caratteristica del modernismo di Pietroburgo, sempre autoironico, ma chiaro e forte quando più è importante. È la voce solitaria ma persistente del piccolo uomo nella immensa piazza pubblica: «Te la vedrai poi con me!».

Conclusione: la Prospettiva di Pietroburgo

Ho cercato di indicare in questo capitolo alcune delle fonti della tradizione di Pietroburgo e delle metamorfosi da essa subite nei secoli diciannovesimo e ventesimo. Le tradizioni di questa città sono tipicamente moderne poiché si sviluppano attorno all'esistenza della città in quanto simbolo di modernità nel cuore di una società arretrata, ma le tradizioni pietro-burghesi sono

moderne in modo bizzarro e dissennato, essendo scaturite dallo squilibrio e dalla irrealtà del piano stesso di modernizzazione dovuto a Pietro il Grande. In risposta a più di un secolo di brutale, e rudimentale, modernizzazione dall'alto, Pietroburgo genererà e alimenterà, attraverso il diciannovesimo e alle soglie del ventesimo, una meravigliosa serie di esperimenti di modernizzazione dal basso. Questi esperimenti sono di natura letteraria non meno che politica, tuttavia tale distinzione ha ben poco senso qui, in una città la cui esistenza concreta, è un'asserzione politica, in una città in cui le spinte e le relazioni politiche saturano la vita quotidiana.

L'originalità e il dinamismo di Pietroburgo, dopo il nobile fallimento del 14 dicembre 1825, scaturiranno dalla vita comune delle sue legioni di «piccoli uomini». Questi uomini abitano e attraversano una serie di contraddizioni e paradossi radicali. Da un lato essi sono, come afferma Nietzsche nella sua progettata «storia dell'eclissi moderna», una classe di «nomadi di stato (pubblici funzionari, ecc.) senza patria». Dall'altro, le loro radici sono profondamente conficcate nella città che li ha sradicati da tutto il resto. Costretti alla sottomissione a tirannici superiori o a logoranti routines per far ritorno, una volta usciti dagli uffici delle fabbriche, a stanze anguste, buie, fredde, solitarie, essi sembrano incarnare tutto quel che il diciannovesimo secolo affermerà sull'alienazione dalla natura, dagli altri uomini e da se stessi. Tuttavia, in momenti cruciali, essi emergono dai loro vari sottosuoli per affermare i loro diritti di fronte alla città; cercano solidarietà con altri solitari per far propria la città di Pietro. Sono eternamente tormentati, e paralizzati, dalla ricchezza e dalla complessità delle loro vite interiori, pure, con gran sorpresa di tutti, e soprattutto loro, essi riescono ad immettersi nelle strade e nelle prospettive e a prendere l'iniziativa in un universo pubblico. Sono squisitamente e dolorosamente sensibili alla capricciosa mutevolezza di questa aria cittadina in cui «si dissolve tutto ciò che è solido», in cui si fondono sia l'estrema moralità che la realtà di ogni giorno.

In questa atmosfera, la loro potenza inventiva è destinata a farli sprofondare negli abissi del nichilismo e della delusione, nel «delirio dell'influenza pietroburghese». Ma in qualche modo essi

trovano la forza di emergere dagli abissi fatali della loro Neva interiore e di scorgere con luminosa chiarezza ciò che è reale, ciò che è sano, ciò che è giusto: resistere all'ufficiale, gettare la bomba nel fiume, salvare l'uomo dalla folla, combattere per il diritto alla città, affrontare lo stato. L'immaginazione etica e il coraggio di questi piccoli uomini si ergono improvvisamente, come la guglia dorata dell'Ammiragliato che perfora la nebbia di Pietroburgo. Un attimo dopo è sparita, inghiottita dalle tenebre e dall'infamia della storia, ma la sua lucentezza e il suo fulgore continuano ad aleggiare in quella cupa atmosfera.

Questo viaggio attraverso i misteri di Pietroburgo, attraverso i suoi conflitti e l'interazione tra gli esperimenti di modernizzazione dall'alto e dal basso, può fornire qualche indizio per risolvere alcuni dei misteri che circondano la vita politica e spirituale nelle città del Terzo Mondo — Lagos, Brasilia, Nuova Delhi, Città del Messico — di oggi. Ma il conflitto e la fusione delle modernità proseguono anche in settori più ampiamente modernizzati del nostro mondo; l'influenza pietro-burghese impregna l'aria di New York, di Milano, di Stoccolma, di Tokyo, di Tel Aviv, e continua a soffiare. I piccoli uomini di Pietroburgo, i suoi «nomadi di stato senza patria» riescono a trovarsi a casa in qualsiasi parte del mondo contemporaneo⁷⁹. La tradizione pietroburghese, come l'ho presentata, può essere l'unica valida per loro. Può provvederli del passaporto per l'ombra nell'irreale realtà della città moderna. E può ispirar loro visioni di una azione e di una interazione simboliche che possono aiutarli a comportarsi da uomini e cittadini: forme di impatto di conflitto e di dialogo appassionati e intensi attraverso i quali essi possono immediatamente affermare se stessi, porsi l'uno di fronte all'altro, e sfidare le potenze che li controllano. Può aiutarli a divenire, come proclamava e disperatamente sperava d'essere l'Uomo del sottosuolo di Dostoevskij, «più vivi» sia sul piano personale che sul piano politico, nella luce e nell'ombra elusivamente cangianti delle strade cittadine. E soprattutto questa la prospettiva che Pietroburgo ha dischiuso alla vita moderna.

Note al capitolo quarto

1 Questo è quanto afferma H. Seton-Watson in un articolo dal titolo *Russia and Modernization* in cui egli definisce la Russia Imperiale «il prototipo della “società sottosviluppata”, i cui problemi sono ben noti alla nostra epoca». Cfr. «Slavic Review», 20 (1961), p. 573. Il brano di Seton-Watson è uno dei contributi al vasto dibattito e alla vasta polemica (pp. 565-600), che comprende anche gli interventi di C. Black, *The Nature of Imperial Russian Society* e N. Riasanovsky, *Russia as an Undeveloped Country*. Per altri sviluppi di questo tema si vedano Th. von Laue, *Why Lenin? Why Stalin?*, New York, Lippincott, 1964; I.R. Sinai, *In Search of the Modern World*, New York, New American Library, 1967, pp. 67-74, 109-124, 163-178 e i vari saggi sull'economia russa di cui si tratterà più avanti. Queste fonti mostrano come nel corso degli anni Sessanta il tema generale della modernizzazione sia giunto a sostituire l'assai più ristretta matrice tradizionale degli studi russi: «La Russia in contrapposizione all'Occidente». Questa tendenza è perdurata nel corso degli anni Settanta, per quanto in quegli anni gli scritti sulla modernizzazione abbiano teso a restringere il campo dei propri interessi ai problemi della costruzione di uno stato nazionale. Si vedano, ad esempio, P. Anderson, *Lineage of the Absolute State*, London, New Left Books, 1974, pp. 328-360 (trad. it. *Lo stato assoluto*, Milano, Mondadori, 1980) e R. Bendix, *Kings or People: Power and the Mandate to Rule*, California, California University Press, 1978, pp. 491-581; trad. it. *Re o popolo. Il potere e il mandato di governare*, Milano, Feltrinelli, 1980.

2 Praticamente ogni scrittore russo, nel secolo che va dal 1830 al 1930, ci ha offerto la sua versione personale di questo tema.

Le trattazioni migliori a questo riguardo sono quella del 1911 di R.G. Masaryk, *La Russia e l'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia*, trad. it., Bologna, Boni, 1971 e quella, più recente, di J. Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture*, New York, Knopf, 1966.

3 Benché abbia studiato la storia e la letteratura russa per anni, non conosco il russo. Sono, per questo capitolo, particolarmente debitore nei confronti di George Fischer, Allen Ballard e Richard Wortman, sebbene essi non siano responsabili dei miei errori.

4 Per un racconto vivace e dettagliato dei particolari relativi alla costruzione della città, si vedano J. Egorov, *The Architectural Planning of St. Petersburg*, trad. ingl., Athens, Ohio University Press, 1969, in particolare la nota del traduttore e il capitolo I; e J. Billington, *The Icon and the Axe*, cit., pp. 180-192 e oltre. Per una prospettiva comparativa, si veda F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, trad. it., 3 vol., Torino, Einaudi, 1982.

5 La popolazione di Pietroburgo raggiunse i 220.000 abitanti agli inizi del 1800. A quell'epoca il numero dei suoi abitanti era ancora leggermente inferiore a quello di Mosca (250.000), ma ben presto Pietroburgo avrebbe raggiunto e superato l'antica capitale. Sali a 485.000 abitanti nel 1850, 667.000 nel 1860, 877.000 nel 1870, superò il milione nel 1890 e i due milioni alla vigilia della Prima guerra mondiale. Fu, per tutto il diciannovesimo secolo, la quarta o la quinta città d'Europa per grandezza, subito dopo Londra, Parigi e Berlino e alla pari con Vienna. *European Historical Statistics, 1750-1970*, a cura di B.R. Mitchell, New York, Columbia University Press, 1975, pp. 76-78.

6 Rousseau, *Du contract social*, in *Oeuvres completes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1969, vol. III, p. 361; trad. it. *Il contratto sociale*, Torino, Einaudi, 19805.

7 Questo raffronto è stato fatto dal Principe D.S. Mirsky, nella sua *History of Russian Literature*, rimasta allo stato embrionale, pubblicata a cura di F. Whitfield nel 1926; rist. New York, Vintage, 1958, pp. 91 ss. ed è stato sviluppato da E. Wilson nel 1937, nel suo saggio *In Honor of Pushkin*, ristampato in *The Triple*

Thinkers, Harmondsworth, Penguin, 1962, pp. 40 ss.

8 [Il cavaliere di bronzo, in Puskin, *Boris Godunov*, *La figlia del cupitano e altri racconti*, trad, it., Torino, Utet, 1965. La traduzione della Duchessa d'Andria, fortemente lacunosa, è stata modificata ed integrata in più punti ai fini di una maggiore coerenza fra il testo originale e l'analisi di Berman. *N.d.T.*]

9 Citato in M. Cerniavskij, *Tsar and People: Studies in Russian Miths*, New Haven, Yale University Press, 1961, pp. 151-152. Questo libro è particolarmente illuminante per quanto riguarda l'epoca di Nicola I. Herzen conservò alcune delle sue più vivaci invettive nei confronti di Nicola. *Pensieri e passato*, le sue memorie, e *Il popolo russo e il socialismo* contengono molti di questi brani, che raggiungono i livelli della migliore oratoria politica del diciannovesimo secolo. Sulla crescente brutalità degli ultimi anni di regno di Nicola e sul fallimento finale delle sue repressioni, si vedano i classici saggi di I. Berlin, *Russia and 1848* del 1948 e *A Remarkable Decade: The Birth of the Russian Intelligentsia* del 1954, ristampati entrambi in *Russian Thinkers*, New York, Viking, 1978, pp. 1-21, 114-135. Si veda anche S. Monas, *The Third Section: Police and Society in Russia Under Nicholas I*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1961.

10 A. Gerschenkron, *Agrarian Policies and Industrialization: Russia, 1861-1917*, nella *Cambridge Economic History of Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 706-800; sui timori del governo nei confronti della modernizzazione e la sua opposizione alla stessa, pp. 708-711. Si veda anche, sempre nello stesso volume, R. Portal, *The Industrialization of Russia*, cit., pp. 801-872; sulla stasi, la regressione e la relativa arretratezza negli anni precedenti al 1861, pp. 802-810. Si veda anche un saggio precedente di Gerschenkron, più concentrato e, forse, più incisivo, *Russia: Patterns and Problems of Economic Development, 1861-1958*, in *Economic Backwardness in Historical Perspective* (1962), New York, Praeger, 1965, pp. 119-151.

11 A. Gerschenkron, *Economical Development in Russian Intellectual History of the 19th Century*, in *Economic Backwardness*, cit., pp. 152-197. Questo saggio costituisce un vibrante atto d'accusa

nei confronti di quasi tutti gli scrittori e gli uomini di pensiero del periodo aureo della Russia. Per le divergenze tra Belinskij ed Herzen si veda alle pp. 165-169. Si vedano anche il saggio di Isaiah Berlin su Belinskij e su Herzen nel suo *Russian Thinkers*.

12 Citato in D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, pp. 149-150; si veda tutto il capitolo V, *The Most Fantastic City*, pp. 137-151. Si trova nelle *Notti bianche* (1848) la famosissima celebrazione di Dostoevskij di Pietroburgo quale città spettrale o città di sogno. Fanger analizza in maniera eccellente le tradizioni letterarie e popolari che si celano dietro questo tema dostoevskiano.

13 Sulla ricostruzione della Nevskij, si veda J. Egorov, *Architectural Planning of St. Petersburg*, cit., pp. 204-208.

14 V. Sadovnikov, *Panorama of the Newsky Prospect*, Leningrad, Pluto Press, 1976, con testi in inglese, francese, tedesco e russo. In questa meravigliosa successione di testi si ricalca il percorso della Nevskij isolato per isolato e casa per casa. Tuttavia Sadovnikov ha seguito uno stile compositivo statico che, pur cogliendo la varietà della strada, si lascia sfuggire gran parte della sua fluidità e del suo dinamismo.

La Nevskij come teatro dello scontro tra la Russia e l'Occidente è il soggetto di quella che, a quanto pare, è la prima opera letteraria in cui la strada interpreta un ruolo principale: il breve racconto del 1833 del Principe Vladimir Odoevskij. Lo stile di Odoevskij in questo racconto è per metà satirico e per metà surreale — e proprio perciò può avere influenzato la celebrazione gogoliana della Nevskij — ma, in ultima analisi, la sua visione della strada e del mondo è convenzionale, conservatrice e sciovinista.

15 *La prospettiva Nevskij*, in N. Gogol', *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Garzanti, 1982. Fanger, in *Dostoevsky and Romantic Realism*, cit., insiste sul valore e sull'importanza di quest'opera, dissertandone in maniera acuta e sensibile. Attingendo abbondantemente all'opera del critico e letterato sovietico Leonid Grossman, Fanger descrive in maniera eccellente l'atmosfera misteriosa e romantica del paesaggio pie-troburghese, facendo apparire la città come l'habitat naturale per un «realismo

fantastico». Alla romantica visione pietroburghese di Fanger, manca, tuttavia, quella dimensione politica che io sto tentando di palesare.

16 Per i particolari relativi all'ultimo gesto di Gogol', narrati con accento magnificamente sinistro, si veda V. Nabokov, *Nikolaj Gogol*, New York, New Directions, 1944, cap. I. Nabokov ha scritto anche sulla *Prospettiva Nevskij*, ovviamente in maniera geniale, tuttavia alla sua trattazione sfugge la connessione fra la visione immaginativa e lo spazio reale.

17 Questo brano, come molti altri del resto, venne tagliato dai censori di Nicola, che lavorarono con estrema attenzione su questo racconto, evidentemente timorosi che le disinibite recriminazioni e i bizzarri desideri di una mente malata potessero instillare pensieri empì e pericolosi in quelle sane. L. Asch, *The Censorship of Gogol's Diary of a Madman*, in «Russian Literature Triquarterly», 14 (inverno 1976), pp. 20-35.

18 *Note pietroburghesi del 1836*. La prima metà di questo brano presenta una delle classiche antitesi simboliche tra Pietroburgo e Mosca.

19 *Povera gente* e le opere immediatamente successive — fra cui in particolare *Il sosia* e *Le notti bianche* — consacrano immediatamente Dostoevskij come uno dei più grandi scrittori urbani del mondo. In questo saggio riusciremo ad analizzare soltanto alcuni degli aspetti relativamente inesplorati della ricca e complessa visione urbana dostoevskiana. Il miglior approccio, a livello generale, al suo concetto di urbanizzazione si può trovare nell'opera pionieristica di Leonid Grossman. Gran parte di quest'opera non è stata tradotta, tuttavia si vedano *Dostoevsky: His Life and Work*, trad. ingl. di M. Sackler, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1975; e *Balzac and Dostoevsky*, trad. ingl. di L. Karpov, Ann Arbor, Ardis, 1973. Grossman pone l'accento sul giornalismo urbano di Dostoevskij degli anni intorno al 1840, che si inserisce nel genere *feuilleton*, e ne individua le risonanze nei suoi romanzi, in particolare in *Le notti bianche*, *Memorie del sottosuolo* e *Delitto e castigo*. Alcuni di questi *feuilletons* sono stati tradotti in inglese da D. Magarscack in *Dostoevsky's Occasional Writings*, New York,

Random House, 1963; e acutamente analizzati da D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, cit., pp. 137-151 e da J. Frank, *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton, Princeton University Press, 1976, in particolare pp. 27-39.

20 F. Dostoevskij, *Povera gente*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1956.

21 E ovvio che neanche la più tracotante sicurezza di sé può salvare la vittima da un vero assassino. Nel 1881, lo Zar Alessandro II sarebbe stato ucciso nella sua carrozza, a poca distanza dalla Nevskij, da alcuni terroristi che si erano appostati ad intervalli regolari lungo il percorso stabilito della carrozza imperiale e avevano atteso l'inevitabile ingorgo stradale.

22 *Il sosia*, trad. it., Milano, Garzanti, 1985.

23 Quest'espressione venne coniata nel 1882, poco dopo la morte di Dostoevskij, dal leader populista, oltre che uomo di pensiero, Nikolaj Mikhailovskij. Mikhailovskij sosteneva che alla simpatia di Dostoevskij per gli «umiliati e offesi» si era lentamente sostituita una sorta di gioia perversa per le loro sofferenze. Mikhailovskij affermava, inoltre, che, pur essendo diventato sempre più evidente e allarmante nelle varie opere di Dostoevskij, questa attrazione per la degradazione si poteva riscontrare anche in opere giovanili come *Il sosia*. Si vedano D.S. Mirsky, *History of Russian Literature*, cit., pp. 184-337; V. Seduro, *Dostoevskij in Russian Literary Criticism, 1846-1956*, New York, Octagon, 1969, pp. 28-38.

24 *Il disagio della civiltà* (1931), trad. it., Torino, Boringhieri, 1971. La letteratura russa del diciannovesimo secolo e degli inizi del ventesimo, in particolare la letteratura di matrice pietroburghese, è straordinariamente ricca di immagini e di concetti relativi alla presenza di uno stato di polizia all'interno dell'individuo. Freud riteneva che la terapia psicoanalitica dovesse mirare a rafforzare l'ego contro un superego eccessivamente punitivo, un «superego culturale» oltre che personale. Si potrebbe dire che è la tradizione letteraria che nasce con *Il cavaliere di bronzo* a compiere questa missione per la società russa.

25 La migliore opera di carattere generale sugli «uomini degli anni Sessanta» è *Sons against Fathers*, Oxford, Oxford

University Press, 1965, di E. Lampert. Il classico studio di F. Venturi, *Il populismo russo*, Torino, Einaudi, 1972, fornisce ogni particolare, con straordinaria ampiezza di dettagli, sulle attività di questa generazione, riuscendo a farcene intuire la complessità a livello umano. Si veda anche A. Yarmolinsky, *Road to Revolution* (1956), New York, Collier, 1962.

26 F. Venturi, *Il populismo russo*, cit.

27 *Ibidem*.

28 Per il vibrante appello di Herzen, cfr. *ibidem*.

29 La fortezza merita d'essere ricordata per la sua risonanza simbolica oltre che per la sua importanza politica e militare. Cfr. le parole vibranti di sdegno pronunciate da Trotzki nell'ottobre del 1905 contro il Manifesto promulgato il 17 ottobre da Nicola II, in cui quest'ultimo si era impegnato a concedere la costituzione e a dar vita ad un governo parlamentare: «Guardatevi attorno, cittadini! E cambiato qualcosa da ieri? Forse la fortezza di Pietro e Paolo non è sempre lì a dominare la città? Non si sentono ancora gemiti e digrignar di denti provenire da quelle mura maledette?» In *Pietroburgo*, il poetico romanzo di Belyi ambientato in quello stesso mese, «sulle bianche mura della fortezza, l'aguzza guglia di Pietro e Paolo, terribilmente affilata, si alzava così freddamente verso il cielo». Possiamo scorgere qui, nella percezione dei pietroburghesi dei due principali punti di riferimento verticali in un panorama cittadino implacabilmente orizzontale, una simbolica polarità: nella guglia aurea dell'Ammiragliato erano cristallizzate tutte le speranze di vita e di gioia della città; il cupo campanile di pietra della fortezza stava a rappresentare la minaccia dello stato nei confronti di tali speranze, l'ombra con cui esso oscurava costantemente il sole cittadino.

30 Le migliori analisi della vita e delle opere di Cernyscevskij sono quelle contenute in F. Venturi, *Il populismo russo*, cit., cap. V, in E. Lampert, *Sons against Fathers*, cit., cap. III, e in F. Randall, *Nicolaj Chemishevsky*, Boston Twayne, 1970. Si vedano anche R. Ilare, *Pioneers of Russian Social Thought* (1951), New York, Vintage, 1964, cap. IV; R. Mathewson Jr., *The Positive Hero in Russian Literature* (1958), Stanford, Stanford University

Press, 1975, in particolare alle pp. 63, 83, 101 e, per quanto riguarda *Che Fare?*, J. Frank, N.G. *Chemyshevsky: A Russian Utopia*, in «Southern Review», 1968, pp. 68-84. Si veda anche il curioso accenno biografico del protagonista del romanzo di Nabokov, *Il dono* (1935-1937).

31 Merita di essere sottolineato il fatto che la Prospettiva Kamenij-Ostzovskij, la strada in cui Cernyscevskij ambienta la sua scena del confronto, terminava alla fortezza di Pietro e Paolo, in cui Cernyscevskij si trovava imprigionato mentre scriveva. La stessa ambientazione di questa scena proprio in quella strada costituisce, dunque, di per sé una sfida indiretta, ma non per questo meno efficace, nei confronti di quelle forze che speravano di tenere rinchiusi sia l'autore che le sue idee.

32 Cernyscevskij, *Che Fare?*, trad. it., Milano, Garzanti, 1974.

33 Non è difficile immaginare una scena simile in una qualsiasi città del mondo che sia appena uscita da una rivoluzione: Teheran, ad esempio, o Managua nel 1979, ma il copione di Cernyscevskij dovrebbe essere modificato sostanzialmente: probabilmente, infatti, il dignitario, ora un ex-dignitario, sarebbe più umile, o addirittura mostrerebbe un'eccessiva deferenza nei confronti dei suoi ex-subalterni, ammesso che egli volesse sopravvivere. In alternativa, si potrebbe immaginare un confronto analogo a quello di Cernyscevskij proprio agli inizi di una rivoluzione, ma in questo caso i personaggi di vario ceto sociale che compaiono sullo sfondo balzerebbero alla ribalta e si affronterebbero anziché proseguire tranquillamente per la propria strada.

34 Questa condiscendenza spirituale guasta alcune tra le migliori dissertazioni critiche sulle *Memorie del sottosuolo*, fra cui quelle di J. Frank, *Nihilism and Notes from Underground*, in «Sewanee Review», 1961, pp. 1-33, R. Jackson, *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, The Hague, Mouton, 1958, l'introduzione di R. Matlaw alla sua splendida edizione e traduzione in lingua inglese delle *Memorie del sottosuolo*, New York, Dutton, 1960, Ph. Rahv, *Dostoevsky's Underground*, in «Modern Occasions», inverno 1972, pp. 1-13. Si veda anche G.

Pomerants, *Euclidean and Non-Euclidean Reasoning in the Works of Dostoevsky*, nel periodico dissidente sovietico «Kontinent», 3 (1978), pp. 141-182. I cittadini sovietici hanno, tuttavia, un motivo particolare — peraltro, in un certo qual senso, giustificato — per non amare Cernyscevskij, che venne esaltato da Lenin come un bolscevico *avant la lettre* e, successivamente, canonizzato come un martire Padre della Chiesa dal Soviet.

35 Citato in E. Lampert, *Sons against Fathers*, cit., pp. 132, 164-165. Si veda anche il *Diario di uno scrittore* di Dostoevskij, del 1873, trad. it., Firenze, Sansoni, 1963.

36 F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, trad. it. di T. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1975, II, 1, pp. 70-75.

37 Val la pena di sottolineare che due dei più importanti «uomini degli anni Sessanta», *raznochintsij*, ebbero altissime parole d'elogio nei confronti di Dostoevskij e considerarono la sua opera come un momento della lotta del popolo russo per il riconoscimento dei propri diritti e della propria dignità di esseri umani; per loro, il suo rancore e la sua amarezza non erano altro che una fase necessaria di questo processo di autoemancipazione. V. Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism*, North Quincy, Christopher Publishing House, 1977, pp. 15-27.

38 Si veda la lettera del «Comitato Esecutivo» ad Alessandro III, stampata e diffusa il 10 marzo 1881 dai *leaders* di Narodnaja Volja, che il 1 marzo avevano assassinato Alessandro II. Cfr. F. Venturi, *Il populismo russo*, cit., Ili, p. 422. Si veda anche la petizione del 1905 di Padre Gapon, citata e discussa nella parte III di questo capitolo.

39 Altri confronti tra Dostoevskij e Baudelaire, che pure mettono in rilievo il tema urbano, ma da punti di vista molto diversi dal mio, si possono trovare in D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, cit., pp. 253-258 e in A. de Jonge, *Dostoevsky and the Age of Intensity*, New York, St. Martin's Press, 1975, pp. 33-65, 84-85, 129-130.

40 A. Gerschenkron, in *Economic Backwardness in Historical Perspective*, cit., pp. 119-125, spiega come le riforme del 1861, tenendo i contadini legati alla terra e avviluppandoli in una

fitta rete di nuovi obblighi nei confronti delle proprietà comuni dei vari villaggi, ritardarono il formarsi di una forza lavoro libera e mobile e, di conseguenza, ostacolarono, anziché favorirla, una crescita economica. Questo tema viene ampiamente sviluppato nel capitolo della *Cambridge Economic History*, da lui curato e citato alla nota 10. Si veda anche, nello stesso volume, il capitolo curato da Portai, alle pp. 810-823.

41 Ad esempio la nuova linea aerodinamica del Direttissimo Mosca-Pietroburgo che, a partire dal 1851, fissò il suo capolinea in fondo alla Nevskij, fu il fulgido simbolo di una dinamica modernità. E tuttavia a quattordici anni di distanza, nel 1864, l'anno di pubblicazione delle *Memorie del sottosuolo*, solo 3.600 miglia di ferrovia percorrevano l'immenso territorio dell'Impero Russo contro le 13.100 della Germania e le 13.400 della Francia: cfr. *European Historical Statistics, 1750-1870*, cit., pp. 581-584.

42 La dimostrazione di un unico uomo per la strada svolge un ruolo cruciale in tutti gli scritti pietroburghesi di Dostoevskij, ed è particolarmente notevole in *Delitto e castigo*. Raskolnikov e i suoi compagni di sventura hanno gli animi troppo esacerbatissimi per esporsi al flusso sociale della Prospettiva Nevskij, come invece fa l'Uomo del sottosuolo, o anche per cominciare ad asserire, come lui, i propri diritti in una maniera coerente dal punto di vista politico. (Questo è, infatti, uno dei problemi di Raskolnikov: fra l'essere un insetto ed essere Napoleone per lui non esiste una via di mezzo). Nondimeno, nei momenti più drammatici delle loro esistenze essi si slanciano per le strade e affrontano lo straniero, per dimostrare chi sono e da che parte stanno. Di conseguenza, poco prima della fine del libro, Svidrigalov si ferma di fronte ad una torre di guardia, sita alla periferia cittadina e da cui si può godere un panorama dell'intera città. Si presenta al soldato ebreo di guardia che funge da sentinella, annuncia di essere in partenza per l'America e si fa saltare le cervella. Contemporaneamente, nel momento culminante del libro, Raskolnikov si reca nella Piazza del Mercato del Fieno, percorrendo le formicolanti viuzze del centro cittadino, si getta a terra e bacia il pavimento prima di recarsi presso la stazione di polizia del suo quartiere (aperta da poco, un'innovazione prodotta

dalle riforme legislative della metà degli anni Sessanta) a confessare e costituirsi.

43 L'intera vicenda è stata narrata da F. Venturi in *Il populismo russo*, cit., pp. 124-127.

44 A Pietroburgo le maggiori concentrazioni di capitale e di forze produttive furono destinate ai settori metallurgico e a quello tessile. Vennero costruite fabbriche enormi e ultramoderne, per lo più grazie all'apporto di capitali stranieri, ma con accurate garanzie e sovvenzioni da parte dello stato, per la fabbricazione di locomotive e di materiale rotabile, di telai per tessitura, di parti di piroscafi, di armamenti all'avanguardia e macchine agricole. Le più importanti fra queste fabbriche furono le Acciaierie Putilov i cui 7.000 operai avrebbero avuto un ruolo di primo piano nelle rivoluzioni del 1905 e del 1917. Per un'incisiva trattazione delle dinamiche dello sviluppo industriale di Pietroburgo, si veda R. Zelnick, *Labor and Society in Tsarist Russia: The Factory Workers of St. Petersburg, 1855-1870*, Stanford, Stanford University Press, 1971; si veda anche R. Portai, *The Industrialization of Russia*, in *Cambridge Economic History of Europe*, cit., voi. VI, pp. 831-834. Si veda R. Zelnick, *Labor and Society*, cit., p. 239, per quanto riguarda il profondo isolamento dei lavoratori della industria, che «si insediarono nelle zone industriali ai confini della città, ove vivevano soli, senza le loro famiglie. La loro incorporazione nella città fu puramente nominale: a tutti gli effetti pratici essi appartenevano alla periferia industriale che si stendeva al di là dei confini della città, che non a una comunità urbana». Fu solo nel 1870, con il primo sciopero industriale, quello della filanda Nevskij che il muro eretto tra i lavoratori e la città cominciò a sgretolarsi.

45 F. Venturi, *Il populismo russo*, cit., p. 127.

46 Sulla Rivoluzione francese, si vedano, ad esempio, A. Soboul, *Movimento popolare e rivoluzione borghese. I sanculotti parigini nell'anno II*, trad. it., Bari, Laterza, 1959, e G. Rudé, *The Crowd in the French Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1959. Per la Russia, il principale punto di riferimento è l'opera di Venturi. Negli ultimi anni, da quando è stato consentito (con molta lentezza e con molte esitazioni) l'accesso agli archivi sovietici, gli

storici dell'ultima generazione hanno cominciato a studiare i movimenti del ventesimo secolo con un amore per il particolare e una profondità tali da accostarsi ai vertici raggiunti da Venturi nel suo studio del diciannovesimo secolo. Si vedano, ad esempio, L. Haimson, *The Problem of Social Stability in Urban Russia, 1905-1917*, in «Slavic Review», 23 (1964), pp. 621-643 e 24 (1965), pp. 1-2; M. Ferro, *La Revolution russe de 1917*, Paris, Flammarion, 1977; G.W. Philips, *Urban Proletarian Politics in Tsarist Russia: Petersburg and Moscow, 1912-1914*, in «Comparative Urban Research», III (1975), n. 3 e II (1976), n. 2 e A. Rabinowitch, *The Bolsheviks Come to Power: The Revolution of 1917 in Petrograd*, New York, Norton, 1976.

47 La descrizione del Crystal Palace più particolareggiata a livello visivo è di P. Beaver, *The Crystal Palace, 1851-1936: A Portrait of Victorian Enterprise*, London, Hugh Evelyn, 1970. Si vedano anche S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, cit., pp. 241-245; L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, voi. I; F.D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution* (1947), a cura di A. Elton, New York, Schocken, 1970.

48 Questo comico episodio, dai risvolti oscuri, viene narrato da F. Mehring, *Vita di Marx*, trad. it., Roma, Editori Riuniti, 19762.

49 La descrizione di Bucher viene citata e presa a modello da Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, cit., pp. 243-244 e da L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, cit.

50 *Winter Notes on Summer Impressions*, ediz. ingl. tradotta da Richard Lee Ren-field, con un'introduzione di Saul Bellow, Criterion, 1955, pp. 39-41.

51 Uno dei lati più bizzarri di questa vicenda è rappresentato dal fatto che, all'epoca in cui gli *Appunti invernali* vennero composti, quello che probabilmente era il ponte sospeso più moderno del mondo, si trovava proprio in Russia: il ponte Dnieper, alle porte di Kiev, progettato da Charles Vignoles e costruito tra il 1847 e il 1853. Nicola I nutriva un affetto particolare per questo ponte, che aveva commissionato lui stesso: ne esibì le cianografie, i disegni e gli acquerelli alla Grande Esposizione Internazionale e ne conservava un modellino, accurato e preciso fin nei minimi particolari, presso di sé nel Palazzo d'inverno (F.D. Klingender, *Art*

and the Industrial Revolution, cit., pp. 159-162). Tuttavia né Dostoevskij — che pure aveva studiato ingegneria e, dunque, di ponti un po' se ne intendeva davvero — né nessun altro intellettuale russo, conservatore o radicale, sembra aver mai avuto neanche sentore del progetto. È come se la convinzione che la Russia fosse costituzionalmente incapace di sviluppo — una convinzione assiomaticamente condivisa sia da coloro che aspiravano ad uno sviluppo, sia da coloro che vi si opponevano — avesse reso tutti ciechi nei confronti dello sviluppo che stava realmente avendo luogo. Ciò, indubbiamente, contribuì a rallentare ancora di più tale sviluppo.

52 Questa scena è stata inspiegabilmente omessa dalla traduzione italiana dell'edizione citata delle *Memorie del sottosuolo*.

53 *Garden Cities of To-Morrow* (1902), Cambridge (Mass.), Mit Press, 1965, con un'introduzione di F.J. Osborn e una di L. Mumford); sulle metropoli come diligenze, p. 146; sul Crystal Palace come modello suburbano, pp. 53-54, 96-98. Ironicamente, sebbene il Crystal Palace costituisse una delle caratteristiche più popolari del progetto ideale di Howard, gli uomini incaricati della costruzione della prima Città-Giardino a Letchworth lo eliminarono dal progetto in quanto non tipicamente inglese (Mr. Podsnap sarebbe sicuramente stato d'accordo), troppo audacemente moderno ed eccessivamente dispendioso. Lo sostituirono con una strada adibita a mercato in stile neo-medioevale che, stando a quanto affermarono, era più «organica». Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century*, cit., pp. 67-68.

54 Si vedano A. Kopp, *Città e rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1977, e K. Frampton, *Notes on Soviet Urbanism, 1917-19)2*, in *Architects' Year Book*, n. 12, London, Elek Books, 1968, pp. 238-252. L'idea che il marxismo esigesse la distruzione della città, ovviamente, non era altro che una grottesca stortura. Per una disamina acuta e concisa delle complessità e delle ambivalenze dell'atteggiamento marxista nei confronti della città moderna, si veda C. Schorske, *The Idea of the City in European Thought: Voltaire*

to Spengler (1963), ristampato a cura di S. Fava in *Urbanism and World Perspective*, New York, Crowell, 1968, pp. 409-424.

55 *Noi* di Zamjatin, scritto tra il 1920 e il 1927, costituisce la matrice fondamentale sia del *Brave New World* di Huxley che di *1984* di Orwell (Orwell riconobbe il suo debito, ma non così Huxley) ma è incommensurabilmente superiore ad entrambi, oltre ad essere uno dei capolavori modernisti del secolo. R. Jackson, in *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, cit., pp. 149-216, offre un'affascinante dissertazione sull'importanza che le *Memorie del sottosuolo* rivestirono per quegli scrittori russi, ed erano molti, che si stavano sforzando di tener dritto lo spirito critico — Zamjatin, Jurij Olesja, Il'ja Erenburg, Boris Pil'njak — prima che le tenebre staliniste li ricoprissero.

56 Sembra che Alan Hurrington, sia stato il primo a rendere esplicita questa connessione nel suo romanzo del malessere morale e sociale, in *Life in the Crystal Palace*, New York, Knopf, 1958. Eric e Mary Josephson, nella loro antologia *Man Alone, Alienation in Modern Society*, New York, Dell, 1962, che negli anni Sessanta ha riscosso un enorme successo tra gli studenti americani, hanno giustapposto una scelta di brani tratti dal libro di Hurrington e la prima parte delle *Memorie del sottosuolo*.

57 Citato in R. Zelnick, *Labor and Society in Tsarist Russia*, cit., p. 60.

58 Esistono varie versioni di questo documento, nessuna delle quali definitiva. Ho tratto la versione che compare nel testo da B. Wolfe, *Three Who Made a Revolution*, 1948, New York, Beacon, 1957, pp. 283-286 e dalla versione più lunga contenuta in S. Harcave, *First Blood: The Russian Revolution of 1905*, New York, Macmillan, 1964. Si veda anche l'affascinante e partecipe racconto di Solomon Schwarz in *The Russian Revolution of 1905*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, pp. 58-72, 268-284.

Per inquadrare il 1905 in un contesto più generale si vedano: per gli sconvolgimenti economici e industriali degli anni dal 1890 alla fine del secolo, A. Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, cit., pp. 124-133 e Portal, in *Cambridge Economic History*, cit., vol. VI, pp. 824-843; per le esplosioni

politiche, Th. von Laue, *Why Lenin? Why Stalin?*, cit., capitoli III e IV; R. Pipes, *Social Democracy and The St. Petersburg Labor Movement, 1885-1897*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963; A. Wildman, *The Making of a Workers' Revolution: Russian Social Democracy, 1891-1903*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

59 B. Wolfe, *Three Who Made a Revolution*, cit., p. 286. L. Trotzki, 1905, trad, it., Firenze, La Nuova Italia, 1971. Il corsivo è mio.

60 L. Trotzki, 1905, cit., pp. 110-111.

61 Si veda B. Wolfe, *Three Who Made a Revolution*, cit., cap. XVI, per il «socialismo di polizia» e alle pp. 301-304 per quanto riguarda le vicende di Gapon, successivamente al 9 gennaio, compreso il suo incontro con Lenin; S. Harcave, *First Blood*, cit., pp. 24-25, 65-66, 94-95. Per la storica risonanza di *Non abbiamo più Zar!*, si veda M. Cerniavskij, *Tsar and People*, cit., pp. 191-192 e l'intero capitolo successivo.

Si può trovare un vivace resoconto della fine di Gapon, in B. Nicolaevsky, *Aseff the Spy: Russian Terrorist and Police Stool*, Garden City, Doubleday, 1934, pp. 137-148.

62 Si vedano, ad esempio Nicolaevsky, *Aseff the Spy*, citato alla nota precedente; M. Florinsky, *Russia: A History and an Interpretation* (1947), New York, Macmillan, 1966, vol. II, pp. 1153-1154, 1166-1167, 1172, 1196, 1204; B. Wolfe, *Three Who Made a Revolution*, cit., pp. 266, 479 e l'affascinante racconto contemporaneo (1911) di Thomas Masaryk, nel suo classico studio *La Russia e l'Europa*, cit. Masaryk offre un'ampia trattazione delle concezioni filosofico-mondane del terrorismo russo e distingue nettamente il nichilismo e la desolazione esistenziale dei contemporanei di Azev dall'idealismo umanistico e altruistico della generazione degli *Zemlya y Volya*.

Masaryk è particolarmente affascinato dalla figura del luogotenente di Azev, Boris Savinkov, che poco dopo il suo ritiro dalla lotta (che poi si rivelò puramente temporaneo) pubblicò due romanzi che offrono un vivido quadro del mondo interiore dei terroristi. I due romanzi, pubblicati sotto lo pseudonimo di W.

Ropshin, dal titolo *The Pale Horse* e *The Tale of What Was Not* fecero molta sensazione in Europa (le traduzioni in lingua inglese risalgono al 1918-1919); si sa per certo che hanno influenzato Lukács, Ernst Bloch e gli altri intellettuali mitteleuropei che compirono il «salto di fede» e abbracciarono il bolscevismo. Si veda, ancora, *La Russia e l'Europa*, cit. Si vedano anche il recente studio di M. Lòwy, *Per una sociologia degli intellettuali rivoluzionari. L'evoluzione politica di Lukács (1909-1929)*, trad. it., Milano, La Salamandra, 1978; A. Arato e P. Breines, *The Young Lukács and the Origin of Western Marxism*, New York, Continuum, 1979. Masaryk, come farà anche Lukács qualche anno più tardi, paragona stranamente Savinkov a Ivan Karamazov e al Faust di Goethe. Bolscevichi e menscevichi sono stati unanimi nel condannare il terrorismo di sinistra, come tutti i bravi marxisti, e hanno ipotizzato che esso venisse fomentato dalla polizia. D'altro canto bisogna considerare che la polizia era riuscita ad infiltrare le sue spie anche ai vertici della organizzazione. Si veda ad esempio, B. Wolfe, *The Case of Roman Malinovsky*, cit.

63 Una prima traduzione inglese a cura di J. Cournos, New York, Grove Press, apparve nel 1960, ma non riscosse il successo che meritava e non venne ristampata per molti anni. Nel 1978, tuttavia, ne è stata pubblicata una nuova traduzione di Robert Maguire e John Malmstad, Bloomington (Ind.), Indiana University Press, ricca di note storico-critiche e di una trattazione particolarmente valida degli aspetti urbanistici della città, che comprende la storia, il folklore e varie piantine di Pietroburgo oltre a utili indicazioni per i viaggiatori tratte dal *Baedeker* del 1913. Sembra che il successo di questa nuova edizione abbia indotto la Grove Press a ristampare la traduzione di Cournos. Il fatto che i lettori americani ora possano disporre di due traduzioni di *Pietroburgo* fa ben sperare per il futuro del romanzo nel nostro paese. [Le citazioni che compaiono nel testo sono tratte dalla traduzione di Angelo Maria Ripellino per l'edizione Einaudi, 1980. I numeri che compaiono tra parentesi stanno ad indicare i capitoli e i numeri delle pagine, *N.d.T.*].

64 D. Fanger, in *Modernism*, a cura di M. Bradbury e J. MacFarlane, Harmondsworth, Penguin, 1976, pp. 467-480, situa

acutamente *Pietroburgo* in *The City o) Russian Modernist Fiction*. Sul tema delle «ombre», che percorre tutto il libro, e la sua importanza politica si veda L. Dolezel, *The Visible and the Invisible Petersburg*, in «Russian Literature», VII (1979), pp. 465-490.

Quanto a trattazioni di carattere più generale si vedano, nel volume *Modernism* della Penguin gli interessanti saggi di E. Lampert, *Modernism in Russia: 1893-1917* e di G.M. Hyde, *Russian Futurism e The Poetry of the City*, la raccolta (di saggi) curata da G. Gibian e H.W. Tjalsma, *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1890-1930*, Ithaca, Cornell University Press, 1976; e R.C. Williams, *Artists in Revolution: Portrait of the Russian Avant-Garde, 1905-1925*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press, 1977.

65 S. Harcave, in *First Blood*, cit., pp. 168-262, offre il resoconto più chiaro delle giornate di ottobre e delle loro conseguenze; per quanto riguarda il Manifesto promulgato dallo Zar il 17 ottobre, si veda alle pp. 195-196. Trotzki, in 1905, cit., è, tuttavia, particolarmente vivace e brillante nel descrivere il momento culminante della Rivoluzione e l'inizio della sua fine. Il discorso da lui pronunciato il 18 ottobre (citato nel testo) e alcuni dei suoi articoli giornalistici offrono una penetrante analisi del Manifesto di Ottobre in cui, disse, «Tutto e nulla ci è stato concesso». Trotzki fu, peraltro, anche uno dei primi rivoluzionari a rendersi conto che le masse russe avrebbero dovuto scoprirlo da sole, e finché non l'avessero fatto — potevano volerci degli anni — la Rivoluzione poteva dirsi conclusa.

66 R. Mathewson Jr., in *The Positive Hero in Russian Literature*, cit., p. 172, sostiene che Gorkij tratta della rivoluzione in maniera molto più profonda in romanzi come *Il caso Artamonov* e nei lavori teatrali in cui descrive gli effetti della Rivoluzione su intellettuali né rivoluzionari né eroici e sulla borghesia.

67 A. Gerschenkron, in *Economic Backwardness in Historical Perspective*, cit., inserisce le politiche comuniste per lo sviluppo e l'industrializzazione nel contesto della tradizione russa che prende le mosse da Pietro.

68 J. Billington, *The Icon and the Axe*, cit., pp. 534-536.

69 Si vedano le opere di Leopold Haimson, Mark Ferro, Alexander Rabinowitch ed altri, citate dettagliatamente alle note 46 e 62. Mentre i loro studi vengono assimilati e ampliati, si stanno lentamente accumulando le cognizioni necessarie per elaborare una prospettiva da cui sia possibile cogliere la storia di Pietroburgo nel 1917, l'ultimo momento tragico e romantico della città, in tutta la sua reale profondità. Forse nella generazione ventura questa storia comincerà ad essere narrata in maniera adeguata.

70 Le poesie di Mandel'stam, per la maggior parte senza titolo, sono state numerate in conformità all'edizione russa standard, curata da G. Struve e B. Filippov, pubblicata a New York nel 1967. Le traduzioni delle poesie citate nel testo sono tratte dal libro di memorie scritto dalla moglie del poeta, N. Mandel'stam, *Le mie memorie, con poesie e altri scritti di Osip Mandel'stam*, Milano, Garzanti, 1972.

71 *Ibidem*, p. 222. La vedova di Mandel'stam tiene in maniera particolare a sottolineare l'impegno del marito (e il proprio) nei confronti di questa tradizione. Si veda anche il confronto tra Mandel'stam «il pover'uomo» di Pietroburgo e Pasternak, l'«aristocratico moscovita».

72 *Il francobollo egiziano*, in O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo, Feodosia, Il francobollo egiziano*, trad. it., Torino, Einaudi, 1980.

73 Cl. Brown, *Mandelstam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, pp. 125, 130.

74 Berman afferma nella nota apposta al testo inglese, di essersi servito di due diverse traduzioni per questa poesia. La traduzione usata per i primi otto versi comprende un verso 4 diverso da quello riportato dalla traduzione usata per i restanti versi e anche da quello riportato dalla traduzione italiana citata nel testo. Queste ultime traduzioni devono essere state eseguite su una versione successiva della poesia, in cui il verso 4 era stato modificato. Il verso che Berman cita nel testo inglese, recita: «l'assassino e uccisore di contadini». Questo è, ad ogni modo, il verso che compariva nella versione che cadde nelle mani della polizia.

75 *On Socialist Realism*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Abram Tertz, apparve sulla rivista «Dissent», nel 1959, nella traduzione di G. Dennis, e in volume, New York, Pantheon, 1960, con un'introduzione di C. Milosz.

76 A. Zinoviev, *The Yawning Heights*, pubblicato in *samizdat* nel 1974-1975 e tradotto da G. Clough, New York, Random House, 1979, p. 25.

77 C. Gerstenmaier, *The Voices of the Silent*, ed. ingl., New York, Holt, Rinehart, Winston, 1972, pp. 11-12, 221-222. Questo volume, unitamente a quello di A. Brumberg, *In Quest of Justice: Protest and Dissent in the Soviet Union Today*, New York, Praeger, 1970, fornisce un affascinante resoconto, ampiamente documentato, del rifiorire del dissenso sui giornali e per le strade.

78 Citato in N. Gorbanevskaya, *Red Square at Noon*, tradotto da A. Lieven, e con un'introduzione di H. Salisbury, New York, Holt, Rinehart, Winston, 1972, pp. 11-12, 221-222. La Gorbanevskaya, che aveva partecipato anch'essa a quella dimostrazione, venne successivamente incarcerata in un ospedale del Kgb, ove rimase per diversi anni.

79 A dire il vero, potrebbero trovarvisi anche troppo a loro agio, per i gusti degli altri abitanti di questo mondo. Così, Simon Karlinsky, professore di Letteratura Russa a Berkeley, nel settembre del 1971 ha fatto risuonare uno squillo di tromba contro Dostoevskij, in un saggio apparso sulla prima pagina del «New York Times Book Review». Dopo aver citato tutta una serie di autorevoli testimonianze, da Nabokov a Lenin, per attestare la depravazione, la disgustosità e l'inettitudine a livello artistico di Dostoevskij, Karlinsky chiariva che il reale oggetto della sua indignazione non era Dostoevskij, bensì erano i suoi studenti radicali che amavano appassionatamente lo scrittore russo e si curavano ben poco di altri scrittori realmente «civili». Karlinsky narrava di aver acceso di recente la radio, nella speranza di estraniarsi per un po' dall'«universo ribollente» di dostoevskiani che lo attorniava, solo per ritrovarsi ad ascoltare un miscuglio eterogeneo di militanti tipicamente dostoevskiani e di folli impegnati in una discussione con l'ultradostoevskiano Marcuse! Si doveva compatire il povero

Karlinsky: non era certo questo che sperava quando aveva lottato per il suo posto al sole della California. Nondimeno, avrebbe dovuto ricordare le ultime profetiche parole di Svidrigalov, pronunciate nell'atto di spararsi un colpo alla tempia: «Di loro che parto per l'America». (L'unico testimone, ricordiamocelo, è un povero militare ebreo di leva, i cui pronipoti possono benissimo aver seguito quello spettro per ossessionare Karlinsky fin nella sua classe).

V.

Nella foresta dei simboli: note sul modernismo a New York

La città del captive globe... è la capitale dell'Ego, dove scienza, arte, poesia e forme di pazzia trovano le condizioni ideali per gareggiare nell'inventare, distruggere e ricostruire il mondo della realtà fenomenica.

...Manhattan è il prodotto di una teoria non formulata, il *manhattanismo*, il cui programma è esistere in un mondo completamente fabbricato dall'uomo, vivere *dentro* la fantasia... l'intera città è diventata una fabbrica di esperienze artificiali, dove il reale e il naturale hanno cessato di esistere.

La disciplina imposta dal grande reticolo bidimensionale concede una inaudita libertà all'anarchia a tre dimensioni... la città può essere nello stesso tempo ordinata ed instabile, una metropoli rigorosamente caotica... una mitica isola dove l'invenzione e il collaudo di uno stile di vita metropolitano, e dell'architettura ad esso omogenea, potrebbero essere compiuti come un esperimento collettivo... un'isola Galapagos di nuove tecnologie, un capitolo nuovo nella storia della sopravvivenza del più adatto, dove la lotta si combatte fra specie meccaniche...

(Rem Koolhaas, *Delirious New York*)

Fuori a passeggio, dopo una settimana passata a letto: e li trovo che stanno strappando via un pezzo del mio isolato e sconvolto, stupito, e malinconico, mi aggrego al gruppo di coloro che, mansuetamente, stanno a guardare l'enorme gru che lussuriosamente si addentra in quell'annoso sudiciume.

Come al solito, a New York, ogni cosa viene distrutta ancor prima che si sia avuto il tempo di volerle bene...

Si potrebbe pensare che il semplice fatto d'aver resistito minacciasse le nostre città come un fuoco misterioso.

(James Merril, *An Urban Convalescence*).

«Lei traccia le sue linee dritte, riempi i buchi e livella il terreno, e il risultato è il nichilismo!» (Così suonavano le stizzose parole di una importante autorità, che presiedeva una commissione incaricata di stendere un progetto su certi progetti di ampliamento).

Io ribattei: «Mi scusi, ma questo, propriamente parlando, è precisamente ciò che la nostra arte dovrebbe essere».

(Le Corbusier, *La città di Domani*).

V.

Nella foresta dei simboli: note sul modernismo a New York

Uno dei temi centrali di questo volume è stato la sorte che tocca a «tutto ciò che vi è di solido» nella vita moderna: dissolversi nell'aria. L'innato dinamismo dell'economia moderna, e della cultura che da quest'economia si sviluppa, annienta tutto ciò che viene creando — ambienti fisici, istituzioni sociali, idee metafisiche, concezioni dell'arte, valori morali — allo scopo di creare di più, di continuare a creare il mondo eternamente da capo. Questa forza attrae nella sua orbita tutti gli uomini e le donne moderni, e obbliga noi tutti ad affrontare il problema di cosa vi sia di essenziale, significativo e reale nel vortice in cui viviamo e ci muoviamo. In questo capitolo conclusivo, voglio inserirmi nel quadro, per esplorare e delineare la mappa di alcune fra le correnti che hanno percorso il mio stesso ambiente moderno, la città di New York, dando forma ed energia alla mia vita.

Per più di un secolo, New York ha svolto la funzione di centro internazionale di comunicazioni. La città non si è limitata a fungere da teatro, ma è diventata essa stessa una produzione, una rappresentazione multimedia il cui uditorio è rappresentato dal mondo intero. Ciò ha contribuito a dare particolare risonanza e profondità a molto di ciò che vi viene fatto e creato. Lo sviluppo edilizio e sociale di cui ha goduto New York nel corso del secolo passato deve essere visto in gran parte come un'azione simbolica e un fatto comunicativo: non è stato concepito ed eseguito semplicemente per soddisfare necessità economiche e politiche immediate, bensì, e in misura per lo meno uguale, per dimostrare al mondo intero ciò che l'uomo moderno può costruire e come la vita

moderna possa essere immaginata e vissuta.

Molte fra le strutture più imponenti della città vennero specificamente progettate per essere espressioni simboliche della modernità: il Central Park, il ponte di Brooklyn, la Statua della Libertà, Coney Island, molti dei grattacieli di Manhattan, il Rockefeller Center e altro ancora. Altre zone della città — il porto, Wall Street, Harlem, Time Square, Madison Avenue — hanno acquistato portata simbolica e forza evocativa con il passare del tempo. L'effetto complessivo di tutto ciò è che i newyorchesi si ritrovano nel bel mezzo di una baude-lairiana foresta di simboli. La presenza e la profusione di tali forme gigantesche fanno di New York un luogo strano ed eccitante per vivervi, ma la rendono anche un luogo pericoloso, perché i suoi simboli e simbolismi lottano continuamente l'uno contro l'altro per un po' di sole e di luce, operando in modo da distruggersi l'un l'altro, per poi disperdersi insieme nell'aria. Di conseguenza, se di una foresta di simboli si tratta, New York è una foresta in cui le scuri e i bulldozer sono incessantemente all'opera, e grandi opere ogni giorno rovinano fragorosamente al suolo; in cui quel che resta di pastorale soccombe all'attacco di eserciti di fantasmi, e *Love's Labour's Lost* e *Macbeth* interagiscono e si influenzano reciprocamente; in cui nuove idee spuntano continuamente insieme ad alberi artificiali e spesso cadono da essi.

Aprirò questa sezione con una trattazione su Robert Moses, la cui partecipazione alla vita pubblica si è protratta dagli inizi degli anni Dieci fino alla fine degli anni Sessanta, e che è probabilmente il più grande creatore di forme simboliche nella New York del ventesimo secolo: le sue realizzazioni hanno avuto un effetto distruttivo e disastroso sui primi anni della mia vita e il suo spettro continua ancor oggi ad ossessionare la mia città. Passerò, poi, ad esaminare l'opera di Jane Jacobs e di alcuni suoi contemporanei, i quali, in aperto conflitto con Moses, concepirono, negli anni Sessanta, un ordine radicalmente diverso di simbolismo urbano. Infine, descriverò alcune delle forme simboliche e degli ambienti sorti nelle città degli anni Settanta. Nell'elaborare una prospettiva delle metamorfosi urbane degli ultimi quarant'anni, verrò

dipingendo un quadro in cui cercherò di collocare anche me stesso, tentando di cogliere le modernizzazioni e i modernismi che hanno reso me e molte delle persone che mi circondano quello che siamo.

Robert Moses: il mondo dell'autostrada

Quando vi trovate ad operare in una metropoli troppo piena di costruzioni, dovete aprirvi la strada con una scure di carne.

Sto per ottenere l'autorizzazione a costruire. Provate a fermarmi, se ne siete capaci.

(Massime di Robert Moses)

Senza sosta la donna mi guidava
qua e là per la città, quando io dissi:
mi fa male vedere che costruiscono
un nuovo ponte come quello in qualche mese,
e io so che ho bisogno di più tempo
per scrivere un libro. Loro hanno potere,
questo è tutto, ella mi rispose. E' questo tutto
quello che tu vuoi. Se non puoi fare altro
almeno riconosci che è così.
A te non lo daranno, quel potere.

(William Carlos Williams, *Il Fiore*)

Quale sfinge di cemento e alluminio gli ha sfracellato il cranio
e gli ha divorato il cervello e l'immaginazione?...

Moloch i cui edifici sono sentenze!

(Allen Ginsberg, *Urlo*)

Fra le molte immagini e i molti simboli che New York ha consegnato alla cultura moderna, una fra le più impressionanti negli ultimi anni è stata un'immagine moderna di rovina e

devastazione. E' addirittura divenuto un luogo comune diffuso in tutto il mondo servirsi del nome del Bronx — il quartiere dove io sono cresciuto — per indicare gli innumerevoli incubi urbani accumulati dalla nostra epoca: stupefacenti, bande di malviventi, incendi dolosi, assassini, terrore, migliaia di fabbricati abbandonati, interi quartieri trasformati in squallide distese disseminate di rifiuti e di mattoni. Lo spaventoso destino del Bronx viene direttamente sperimentato ogni giorno, benché probabilmente non compreso, dalle centinaia di migliaia di automobilisti che si trovano a percorrere l'autostrada che attraversa il Bronx, tagliando attraverso il centro del distretto. Questa strada, benché intasata giorno e notte da un traffico pesante, è rapida, mortalmente rapida; i limiti di velocità vengono abitualmente trasgrediti, persino sulle rampe di entrata e di uscita con curve pericolose e in pendio; continui convogli di enormi autocarri, guidati da conducenti ferocemente aggressivi, precludono la visuale, le automobili sfrecciano in maniera incontrollata, muovendosi a zig-zag tra gli autocarri; è come se ognuno su questa strada fosse preso dal disperato, irrefrenabile impulso di uscire dal Bronx con tutta la velocità consentitagli dalle ruote. Uno sguardo al panorama della città a nord e a sud — è difficile gettarvi più di qualche fuggevole occhiata, perché gran parte della strada è al di sotto del livello del terreno ed è costeggiata da muri di mattoni alti dieci piedi — ve ne farà comprendere il motivo: centinaia di edifici abbandonati chiusi con assi inchiodate e carcasse bruciacchiate di edifici distrutti dal fuoco; dozzine di isolati costituiti unicamente da mattoni frantumati e da terreno incolto.

Dieci minuti su questa strada, una dura prova per chiunque, sono particolarmente angosciosi per la gente che ricorda il Bronx com'era una volta: chi ricorda come queste contrade una volta vivessero e prosperassero, fino a quando proprio questa strada non spaccò a metà il loro cuore facendo diventare il Bronx null'altro che un luogo da cui fuggire. Coloro che, come me, sono cresciuti nel Bronx, possono percepire la particolare ironia che grava su questa strada: mentre attraversiamo rapidamente il mondo della nostra infanzia, cercando di uscirne in fretta e provando un moto di

solievo non appena ne scorgiamo il confine, non siamo semplici spettatori, bensì partecipiamo attivamente al processo di distruzione che lacerava i nostri cuori. Allora ricacciamo indietro quei pensieri laceranti e premiamo sull'acceleratore.

Robert Moses è l'uomo che ha reso possibile tutto ciò. Quando sentii Allen Ginsberg chiedere alla fine degli anni Cinquanta, «chi fosse quella sfinge di cemento e di alluminio», fui subito certo che, anche se il poeta non lo sapeva, Moses era il suo uomo. Come il «Moloch che mi è entrato presto nell'anima» di Allen Ginsberg, Robert Moses e le sue opere pubbliche sono entrati nella mia vita poco prima del mio Bar Mitzvah, e hanno contribuito a porre termine alla mia infanzia. Egli è stato sempre presente, in maniera occulta e indistinta. Tutto ciò che di grande è stato edificato a New York e nei dintorni sembrava essere in qualche modo opera sua: il Triborough Bridge, la West Side Highway, dozzine di viali a Westchester e Long Island, le spiagge di Jones e Orchard, gli innumerevoli parchi, l'incremento degli alloggi, l'aeroporto di Idlewild (ora Kennedy), una rete di enormi dighe e impianti di energia elettrica nei pressi delle cascate del Niagara; sembrava che la lista potesse allungarsi all'infinito. Egli aveva dato vita ad un avvenimento che esercitava su di me un fascino particolare: l'esposizione universale del 1939-1940, cui ho assistito in grembo a mia madre, ed il cui elegante logotipo, costituito dal *trylon* e dalla perisfera, adornava il nostro appartamento sotto varie forme — programmi, vessilli, cartoline, posacenere — e simboleggiava l'avventura umana, il progresso, la fede nel futuro e gli ideali eroici dell'epoca in cui sono nato.

Ma poi, nella primavera e nell'autunno del 1953, Moses cominciò a incombere sulla mia vita in maniera del tutto diversa: dichiarò che stava per dare il via ai lavori per una gigantesca autostrada, senza precedenti per portata, costi e difficoltà di costruzione, che avrebbe attraversato il centro del nostro quartiere. Sulle prime, non riuscivamo a crederci: pareva una cosa dell'altro mondo. Innanzitutto, quasi nessuno di noi possedeva automobili: lo stesso quartiere, e le metropolitane che conducevano in centro, delimitavano il flusso delle nostre vite. Inoltre, anche se la città

aveva bisogno di una strada — o era lo stato ad aver bisogno di una strada? (nelle attività di Moses, la posizione del potere e dell'autorità non fu mai chiara, tranne che per lo stesso Moses) — questo sicuramente non poteva significare quel che si sentiva dire in giro: che la strada si sarebbe aperta un varco con le mine attraverso una dozzina di quartieri solidi, compatti e densamente popolati come il nostro; che qualcosa come 60.000 persone tra lavoratori e gente della piccola borghesia, per la maggior parte ebrei, ma anche molti italiani, irlandesi e negri, sarebbero stati costretti, senza tanti complimenti, ad abbandonare le loro case. Gli ebrei del Bronx erano perplessi: possibile che un ebreo volesse fare questo proprio a noi? (Non avevamo certo idea di che razza di ebreo si trattasse, o di come noi tutti fossimo un ostacolo sul suo cammino). Ed anche se egli avesse realmente avuto intenzione di farlo, di certo ciò non sarebbe potuto accadere lì, non in America. Ci stavamo ancora cullando nel piacevole ricordo del New Deal: il governo era il *nostro* governo ed avrebbe finito col proteggerci. Eppure, prima che potessimo rendercene conto, gli escavatori a vapore e i bulldozer erano in mezzo a noi e la gente fu avvertita che era meglio sgomberare alla svelta. Tutti osservavano come istupiditi i demolitori, le strade che scomparivano, si guardavano gli uni gli altri e se ne andavano. Moses stava arrivando e nessun potere temporale o spirituale avrebbe potuto fermarlo.

Per dieci anni, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, il centro del Bronx fu abbattuto, a colpi di martello e di dinamite, e ridotto in macerie. I miei amici ed io ce ne stavamo affacciati al parapetto del Grand Concourse, dove una volta c'era la 174^a Strada, ad osservare come procedevano i lavori — gli immensi escavatori a vapore, i bulldozer e le travi di legno e di acciaio, le centinaia di operai dagli elmetti variamente colorati, le gru gigantesche che svettavano molto al di sopra dei tetti più alti del Bronx, le esplosioni di dinamite e le vibrazioni, le balze aspre e frastagliate della roccia nuovamente squarciata, il panorama di devastazione che si stendeva per miglia e miglia da est a ovest fino a perdita d'occhio — meravigliandoci nel vedere il nostro solito bel quartiere trasformato in un ammasso di rovine sublimi e

spettacolari.

All'università, quando scoprii Piranesi, mi sentii immediatamente a casa. Se poi tornavo a quel cantiere dopo essere stato nella biblioteca della Columbia, ecco che mi sentivo nel bel mezzo dell'ultimo atto del *Faust* di Goethe. (Questo bisognava concederlo a Moses: le sue opere suggerivano idee). Solo che qui non c'era alcun trionfo umanistico da contrapporre alla distruzione. Anzi, l'effettiva rovina del Bronx cominciò proprio nel momento in cui i lavori terminarono. Le strade che passavano accanto all'autostrada erano impraticabili per miglia e miglia a causa della polvere, delle esalazioni e del rumore assordante — e, cosa ancora più sorprendente, del frastuono prodotto da camions di potenza e dimensioni un tempo sconosciute al Bronx, che trasportavano carichi pesanti attraverso la città, diretti a Long Island o nel New England, nel New Jersey ed in tutte le località del sud, a qualsiasi ora del giorno e della notte. Interi condomini, solidi e abitati da una ventina d'anni, vennero sgombrati, spesso praticamente nello spazio di una notte; famiglie povere e numerose di negri e di spagnoli, che lasciavano tuguri anche peggiori, vennero spostate in massa, spesso sotto gli auspici del Dipartimento dell'Assistenza, che giunse anche a pagare affitti esagerati, spargendo il panico e accelerando l'esodo. Nello stesso tempo, l'opera di ristrutturazione aveva distrutto interi isolati ad uso commerciale, altri ne aveva tagliati fuori dal giro della clientela, lasciando i negozianti non solo prossimi al fallimento, ma, a causa del loro forzato isolamento, sempre più esposti al crimine. Il grande mercato scoperto del quartiere, lungo la Bathgate Avenue, ancora prospero sul finire degli anni Cinquanta, venne decimato: un anno dopo la costruzione dell'autostrada quel che ne restava venne distrutto dal fuoco. Così, spopolato, impoverito economicamente, scosso emotivamente — per quanto grave fosse stato il danno fisico, ben peggiori furono le ferite dell'animo — il Bronx era pronto per le temute spirali della rovina urbana.

Moses pareva orgoglioso di tanta devastazione. Quando, poco dopo il completamento dell'autostrada Cross-Bronx, gli venne chiesto se autostrade come quella ponessero particolari problemi

dal punto di vista umano, egli rispose spazientito: «si tratta di uno degli inconvenienti minori di tutta la faccenda. C'è qualche lieve disagio, ma anche su questo si esagera». In confronto alle altre autostrade, rurali e periferiche da lui precedentemente costruite, l'unica differenza qui era che «Ci sono più case nelle strade... più gente per la strada — e questo è tutto». Proclamava compiaciuto che «Quando si opera all'interno di una metropoli con troppi edifici, ci si deve aprire un varco con una scure di carne»¹. L'equazione inconscia, qui, tra le carcasse degli animali da tagliare a pezzi e da mangiare, e «la gente per la strada» è sufficiente a mozzare il fiato a chiunque. Se Allen Ginsberg avesse messo simili metafore in bocca al suo Moloch, certo non l'avrebbe passata liscia: sarebbero sembrate, a dir poco, eccessive. La tendenza ad una crudeltà esagerata, unitamente alla sua genialità da visionario, alla sua nevrotica energia e ad un'ambizione megalomaniaca, hanno permesso a Moses di costruirsi, nel corso degli anni, una fama quasi mitica. E' apparso come l'ultimo erede di una lunga serie di edificatori e distruttori di tempra titanica: Luigi XIV, Pietro il Grande, il barone Haussmann, Giuseppe Stalin (benché fanaticamente anticomunista, Moses amava citare la massima stalinista «Non si può fare una frittata senza rompere le uova»), Bugsy Siegel (capomastro della plebe, il fondatore di Las Vegas), «Kingfish» Huey Long; il Tamerlano di Marlowe, il Faust di Goethe, il capitano Ahab, Il Signor Kurtz, Citizen Kane. Moses fece del suo meglio per elevarsi ad una statura gigantesca e arrivò persino a godere della sua crescente fama di mostro, che riteneva avrebbe intimorito il pubblico e tenuto alla larga i potenziali oppositori.

Alla fine, tuttavia, dopo quarant'anni, fu quella stessa leggenda che egli aveva contribuito a creare a provocare la sua rovina: gli procurò migliaia di nemici personali, alcuni dei quali tenaci e intraprendenti quanto lo stesso Moses, il cui pensiero li ossessionava, che si dedicarono con passione all'impresa di fermare quell'uomo e le sue macchine. Vi riuscirono finalmente, sul finire degli anni Sessanta, ed egli venne fermato e privato di tutti i suoi poteri per quel che riguardava le costruzioni. Ma noi siamo ancora circondati dalle sue opere ed il suo spirito continua ad aleggiare

sulla nostra vita pubblica e privata.

E' facile indugiare ad insistere sul potere e sullo stile personali di Moses. In realtà dare a tutto ciò importanza soverchia fa sì che venga messa in ombra una delle fonti principali della sua vasta autorità: la sua abilità nel convincere il pubblico di massa che egli era il veicolo di forze storico-mondane impersonali, l'animatore della modernità. Per quarant'anni, riuscì ad impadronirsi a titolo esclusivo della visione modernista. Opporsi ai suoi ponti, ai suoi tunnel, alle sue autostrade, allo sviluppo edilizio, ai bacini elettrici, agli stadi, ai centri culturali, voleva dire — o per lo meno così sembrava — opporsi alla storia, al progresso, alla modernità stessa. E molte persone, specialmente a New York, erano pronte a farlo. «Ci sono persone che amano le cose come sono e vorrebbero ch'esse restassero così. Non posso offrir loro alcuna speranza: debbono farsi in là. Questo è un grande, grandissimo stato, ma ci sono anche altri stati: che se ne vadano sulle Montagne Rocciose»². Moses ha fatto vibrare una corda che per più di un secolo è stata essenziale per la sensibilità dei newyorchesi: la nostra identificazione con il progresso, con il rinnovamento e la riforma, con l'eterna trasformazione del nostro mondo e di noi stessi. Harold Rosenberg l'ha definita «la tradizione del Nuovo». Quanti ebrei del Bronx, focolaio di ogni forma di radicalismo, erano pronti a combattere per la santità delle «cose così come sono»? Moses stava distruggendo il nostro mondo, anche se sembrava agire in nome di valori che noi stessi condividevamo. Mi ricordo ancora di quando me ne stavo affacciato a guardare il cantiere della Cross-Bronx Expressway, a versare lacrime per il mio quartiere (il cui destino avevo previsto con angosciosa precisione): giuravo che mai più avrei dimenticato e che mi sarei vendicato, ma mi trovavo anche a dovermi confrontare con alcune delle preoccupanti ambiguità e contraddizioni che l'opera di Moses esprimeva. Il Grand Con-course, le cui alture costituivano il mio punto d'osservazione e di riflessione, era — in tutto il nostro quartiere — il luogo che più da vicino somigliava ad un *boulevard* di Parigi. Tra le sue straordinarie caratteristiche vi erano file di quelle enormi,

splendide case ad appartamenti degli anni Trenta, dalle linee architettoniche semplici e nitide, geometricamente dritte o biomorficamente curve; dai mattoni colorati composti a formare un vivace contrasto, dalle risegature cromate, mirabilmente inframmezzate a grandi pareti di cristallo, esposte alla luce e all'aria, quasi a proclamare che la possibilità di vivere bene non era un privilegio esclusivo della *élite* che vi risiedeva, ma era concessa a tutti noi. Lo stile di queste costruzioni, noto oggi come Art Deco, venne inizialmente definito «moderno». Per i miei genitori, che definivano orgogliosamente la nostra famiglia una famiglia «moderna», gli edifici del Concourse rappresentavano il culmine della modernità. Non potevamo permetterci di vivere in uno di essi — benché abitassimo in una casa piccola e modesta, ma nondimeno orgogliosamente «moderna», ai piedi della collina — ma potevamo pur sempre osservarli gratuitamente, come le file di stupendi transatlantici che si trovavano alla fonda giù al porto. (Quegli edifici sembrano oggi navi da guerra bombardate in bacino di carenaggio, e i veri transatlantici sono ormai quasi del tutto scomparsi).

Quando vidi che una delle più graziose fra queste costruzioni veniva demolita per far posto alla strada, provai un dolore che, ora posso rendermene conto, è endemico nella vita moderna. Spesso il prezzo di una modernità in via di sviluppo e in espansione è la distruzione non solo di istituzioni e ambienti «tradizionali» e «pre-moderni», ma — e qui è la vera tragedia — anche di tutto quanto vi è di più bello e vitale nello stesso mondo moderno. Qui nel Bronx, grazie a Robert Moses, la modernità del viale urbano è stata condannata all'obsolescenza e ridotta in frantumi dalla modernità dell'autostrada che collega gli stati fra di loro. *Sic transit!* Essere moderni si rivelava dunque assai più problematico, e più pericoloso, di quanto mi avessero detto.

Quali furono le vie che condussero all'autostrada Cross-Bronx? Le opere pubbliche cui Moses diede vita dagli anni Venti in avanti esprimevano una concezione — o piuttosto una serie di concezioni — di ciò che la vita moderna avrebbe potuto e

dovuto essere. Mi propongo di esaminare paratamente le forme caratteristiche di modernismo delineate e realizzate da Moses, al fine di metterne in luce le contraddizioni interne, le tendenze occulte più sinistre — che affiorarono alla superficie nel Bronx — e il significato ultimo e il valore per l'umanità moderna.

La prima grande impresa di Moses, alla fine degli anni Venti, fu la creazione di uno spazio pubblico radicalmente diverso da qualsiasi altro mai esistito prima: il Jones Beach State Park a Long Island, appena oltre il confine della città di New York lungo l'Atlantico. Questa spiaggia, che venne inaugurata nell'estate del 1929 e ha celebrato recentemente il suo cinquantesimo anniversario, è così vasta da poter facilmente contenere mezzo milione di persone in una calda domenica di luglio senza dare alcuna idea di congestione. La sua caratteristica più sorprendente dal punto di vista paesaggistico è la meravigliosa chiarezza di spazio e di forme: lisce distese di sabbia di un bianco abbagliante si estendono sino all'orizzonte formando un'ampia striscia dritta, delimitata da un lato dal luminoso, puro, infinito blu del mare, e dall'altro dalla linea ininterrotta dritta e scura del lungomare. Il grande movimento orizzontale dell'insieme è interrotto da due eleganti stabilimenti balneari di legno, mattoni e pietra, stile Art Deco; a mezza strada fra di essi, nel centro esatto del parco, si trova poi una monumentale torre serbatoio, visibile da ogni parte, che si innalza come un grattacielo ad evocare la grandiosità delle forme urbane del ventesimo secolo di cui questo parco è, al tempo stesso, un complemento e una negazione. Jones Beach offre una visione spettacolare delle forme elementari della natura — terra, sole, acqua, cielo — ma la natura assume qui un'astratta purezza orizzontale e una luminosa chiarezza che solo la cultura può aver creato.

Si ha modo di apprezzare ancora di più la creazione di Moses quando si pensa (come spiega brillantemente Caro) a quanta parte di questo spazio fosse costituita da paludi e terre incolte, inaccessibili e neppure segnate sulle mappe, fino all'arrivo di Moses, e a quale spettacolare metamorfosi egli sia riuscito ad operare in appena due anni. C'è un altro genere di purezza che è

essenziale per Jones Beach. Non c'è alcuna intrusione da parte dell'industria o del commercio moderni: non ci sono hotels, casinò, ruote panoramiche, montagne russe, lanci col paracadute, *flippers*, sale da ballo, altoparlanti, chioschi di *hot-dogs*, insegne al neon, niente sporcizia, rumori di fondo o confusione³. E così, anche quando Jones Beach è stipata da una folla equivalente alla popolazione di Pittsburgh, la sua atmosfera riesce ad essere straordinariamente tranquilla. Contrasta in ciò radicalmente con Coney Island, che si trova solo poche miglia più a ovest, e, alla quale, subito dopo l'inaugurazione, ha immediatamente sottratto i frequentatori abituali della media borghesia. Tutto l'affollamento e il brulichio, l'anarchico schiamazzo, il movimento e la sciatta vitalità espressi dalle fotografie di Weegee e dalle acqueforti di Reginald Marsh, e celebrati simbolicamente in *A Coney Island of the Mind*, di Lawrence Ferlinghetti, sono stati cancellati dalla faccia della terra dal magico paesaggio di Jones Beach⁴.

A cosa somiglierebbe una Jones Beach della mente? Sarebbe arduo volerla in poesia o in qualsiasi sorta di linguaggio simbolico, la cui efficacia dipendesse da un impulso drammatico e da un'antitesi. Tuttavia possiamo ritrovare le sue forme nei dipinti diagrammatici di Mondrian, e più tardi nel minimalismo degli anni Sessanta, mentre le sue tonalità cromatiche appartengono alla grande tradizione paesaggistica neoclassica, da Poussin al primo Matisse a Milton Avery. In una giornata di sole, Jones Beach può trasportarci nella romantica atmosfera del Mediterraneo, della chiarezza Apollinea, della luce pura senza ombre, della geometria cosmica, di prospettive intatte, proiettate in avanti verso un orizzonte infinito: un'atmosfera antica almeno quanto Platone. Il suo seguace moderno più appassionato e autorevole è Le Corbusier. Ecco come nello stesso anno in cui Jones Beach fu inaugurata, proprio prima della Grande Crisi, egli descrive il suo sogno classico moderno:

Se paragoniamo New York con Istanbul, possiamo dire di vedere da una parte un disastro, dall'altra un paradiso terrestre.

New York è emozionante, sconvolgente. Come le Alpi, o una

tempesta, o una battaglia. New York non è bella: ci spinge ad intensificare le nostre attività pratiche, ma ferisce il nostro senso di felicità...

Una città può distruggerci con le sue linee spezzate; il cielo è lacerato dai suoi profili aspri. Dove potremo trovare riposo?...

Se vi dirigete a nord, le guglie traforate delle cattedrali evocano l'agonia della carne, i penetranti sogni dello spirito, inferno e purgatorio, e foreste di pini sotto pallida luce, tra fredde brume.

I nostri corpi chiedono lo splendore del sole.

Esistono forme che producono oscurità⁵.

Le Corbusier auspica strutture che contrappongano l'immagine fantastica di un Sud sereno e orizzontale alle realtà cupe e tumultuose del Nord. Jones Beach, proprio al di là dell'orizzonte dei grattacieli di New York, costituisce l'ideale realizzazione di questa visione romantica. E' un'ironia che, benché Moses traesse profitto dal conflitto perenne, dalla lotta, dallo *Sturm und Drang*, il suo primo trionfo, e quello di cui sembra fosse più fiero mezzo secolo dopo, fosse un trionfo di *Luxe, calme et volupté*. Jones Beach è il gigante Rosebud di questo Citizen Cohen.

Le strade panoramiche create da Moses nella parte settentrionale e meridionale dello stato, e che portavano dal Queens a Jones Beach e ancora oltre, rivelavano un'altra dimensione della pastorale moderna. Queste strade a lento scorrimento, artificialmente panoramiche, benché alquanto deteriorate a distanza di mezzo secolo, sono tuttora tra le più belle del mondo. Tuttavia la loro bellezza non emana (come quella, per dire, dell'autostrada della Costa della California o dell'Appalachian Trail) dall'ambiente naturale che le circonda: scaturisce dall'ambiente creato artificialmente dalle strade stesse. Pur non avendo alcuna funzione di collegamento e pur non conducendo in nessun luogo, tali strade panoramiche erano di per se stesse un'avventura. Ciò è particolarmente vero per quanto riguarda la Northern State Parkway, che si snoda attraverso la regione delle magnifiche tenute immortalata da Scott Fitzgerald ne *Il Grande*

*Gatsby*⁶ (1925). I primi paesaggi creati da Moses a Long Island rappresentano un tentativo moderno di ricreare quello che il narratore di Fitzgerald, nell'ultima pagina del romanzo, descrive come l'«antica isola che una volta fiorì per gli occhi dei marinai olandesi: un seno fresco, verde, del nuovo mondo». Moses, tuttavia, fece sì che questo seno fosse accessibile esclusivamente attraverso la mediazione dell'altro simbolo così caro a Gatsby: la luce verde. Le sue grandi strade avrebbero potuto essere apprezzate soltanto in automobile: i sottopassaggi erano stati intenzionalmente costruiti così bassi da non consentire il transito degli autobus, in modo che il mezzo pubblico non potesse portare folle di gente dalla città alla spiaggia. Questo era un giardino tipicamente tecno-pastorale, accessibile solo a coloro che possedevano le automobili moderne di più recente produzione — era, ricordiamolo, l'epoca del Modello T — e una forma eccezionalmente privatizzata di spazio pubblico. Moses si servì di un progetto naturale come di un mezzo per operare una selezione a livello sociale, eliminando tutti coloro che non possedevano quattro ruote tutte loro. Moses, che non imparò mai a guidare, stava diventando l'uomo di Detroit a New York. Alla grande maggioranza di newyorchesi, tuttavia, il suo nuovo mondo verde offrì soltanto una luce rossa.

Jones Beach e i primi viali di Moses a Long Island dovrebbero essere visti nel contesto della spettacolare crescita delle attività e delle industrie del tempo libero, durante il boom economico degli anni Venti. Questi progetti su Long Island erano volti a creare un mondo idilliaco appena al di là dei confini della città, un mondo fatto per le vacanze, il gioco e il divertimento — ad uso di coloro che avevano il tempo e i mezzi per andare a spassarsela. Le metamorfosi operate da Moses negli anni Trenta vanno interpretate alla luce della grande trasformazione del significato dell'edilizia stessa. Durante la Grande Depressione, mentre il commercio e l'industria privati subivano un crollo, e la massa dei disoccupati e la disperazione aumentavano, l'edilizia, da privata che era, venne trasformata in impresa pubblica, ed in un grave ed urgente imperativo pubblico. Praticamente, tutto ciò che di importante

venne costruito negli anni Trenta — ponti, parchi, strade, tunnel, dighe — venne costruito con il denaro federale, sotto il patrocinio dei grandi enti governativi del New Deal, la CWA, la PWA, la CCC, la FSA, la TVA. Questi progetti vennero pianificati in funzione di traguardi sociali complessi e ben articolati. Prima di tutto, erano volti a favorire gli affari, ad aumentare i consumi e a stimolare il settore privato. In secondo luogo, avrebbero consentito a milioni di disoccupati di tornare al lavoro, contribuendo al raggiungimento della pace sociale. In terzo luogo, avrebbero accelerato, concentrato e modernizzato le economie delle regioni in cui venivano realizzati, da Long Island ad Oklahoma. In quarto luogo, avrebbero ampliato il significato del «pubblico» e offerto simboliche dimostrazioni di come la vita americana potesse essere arricchita sia materialmente che spiritualmente grazie alle opere pubbliche. Infine, grazie all'impiego di entusiasmanti nuove tecnologie, i grandi progetti del New Deal mettevano in scena la promessa di un futuro glorioso che stava per sorgere all'orizzonte, un nuovo giorno che non sarebbe sorto soltanto per pochi privilegiati, ma per tutto il popolo.

Moses fu, probabilmente, l'unica persona in America ad intuire le immense possibilità insite nell'impegno dell'amministrazione Roosevelt nei confronti delle opere pubbliche; intuì anche in quale misura la sorte delle città americane, da quel momento in avanti, sarebbe stata decisa a Washington. Ora, detenendo la carica aggiunta di Commissario preposto ai parchi della città e dello stato, intrecciò legami stretti e duraturi con i pianificatori più energici e innovativi della burocrazia del New Deal. Apprese come svincolare milioni di dollari dai fondi pubblici federali in tempi particolarmente brevi. Poi, dopo aver assunto uno staff di progettisti e ingegneri di prim'ordine (per lo più fra quelli non compresi nelle liste di disoccupati), mobilitò un esercito di lavoratori costituito da 80.000 uomini e si mise all'opera sulla scorta di un grande programma accelerato volto a far nascere a nuova vita i 1.700 parchi già esistenti nella città (ancor più in sfacelo nel momento più tragico della depressione di quanto non siano oggi) e a crearne di nuovi a centinaia, oltre a centinaia di parchi-gioco e parecchi zoo. Moses terminò la sua opera alla fine

del 1934. Egli non solo aveva mostrato un talento amministrativo ed esecutivo particolarmente brillante, ma aveva anche compreso il carattere di spettacolo pubblico proprio dell'opera pubblica in fieri. Portò avanti le operazioni di restauro del Central Park e la costruzione dei suoi laghetti artificiali e dello zoo, ventiquattro ore al giorno, per sette giorni alla settimana: i riflettori restavano accesi per tutta la notte mentre risuonava il frastuono dei martelli pneumatici. Tutto ciò accelerava i lavori, ma soprattutto dava vita ad un nuovo luogo di spettacolo che affascinava il pubblico.

Gli stessi lavoratori sembravano essersi lasciati coinvolgere dall'entusiasmo: non solo mantennero il ritmo inflessibile imposto da Moses e dai suoi capisquadra, ma superarono i capisquadra, presero iniziative, se ne uscirono con nuove idee e si trovarono in anticipo sulla tabella di marcia, così che gli ingegneri furono più volte costretti a ritornare in ufficio e a rivedere quelle tabelle in base ai progressi che i lavoratori avevano compiuti di propria iniziativa⁷. Questa è l'avventura moderna della costruzione nella sua forma migliore — l'avventura celebrata dal Faust di Goethe, da Carlyle e da Marx, dai seguaci del costruttivismo degli anni Venti, dai filmati sulla costruzione sovietica del periodo del Primo Piano Quinquennale, dai documentari TVA e FSA e dalle pitture murali prodotte dalla WPA sul finire degli anni Trenta. Ciò che diede a quell'avventura una realtà ed un'autenticità particolari, in questo caso, è il fatto che essa ispirò gli uomini che stavano effettivamente eseguendo il lavoro. Sembra che essi siano stati in grado di trovare un significato e uno stimolo in un lavoro fisicamente estenuante e mal retribuito, perché sapevano in certo qual modo raffigurarsi l'opera nel suo complesso e credevano nel valore che essa rivestiva per la comunità di cui anch'essi facevano parte.

Lo straordinario consenso pubblico ricevuto da Moses per il lavoro compiuto nei parchi della città servi da trampolino di lancio per qualcosa che per lui significava molto di più dei parchi. Si trattava di un sistema di autostrade, strade panoramiche e ponti che avrebbero intersecato l'intera area metropolitana: l'autostrada sopraelevata del West Side, che si estende per tutta la lunghezza di

Manhattan e, attraverso il nuovo ponte Henry Hudson, costruito da Moses, giunge nel cuore del Bronx, attraversandolo, e a Westchester; la Belt Parkway, che descrive un'ampia curva attorno alla periferia di Brooklyn, dall'East River all'Atlantico, ed è collegata con Manhattan per mezzo del Brooklyn-Battery Tunnel (qui Moses avrebbe preferito un ponte) e con gli Stati meridionali; e — infine, il vero cuore del sistema — il Triborough Project, una rete estremamente complessa di ponti, vie d'accesso e strade panoramiche che avrebbe collegato Manhattan, il Bronx e Westchester con il Queens e Long Island.

Tali progetti erano incredibilmente dispendiosi, tuttavia Moses riuscì a persuadere Washington a finanziarne la maggior parte. Da un punto di vista tecnico si trattava di progetti geniali: l'opera di ingegneria del Triborough costituisce ancor oggi un classico. Essi contribuirono, come disse Moses, a «tessere insieme i fili sciolti e i bordi sfilacciati dell'arazzo metropolitano delle grandi comunicazioni di New York», e a dare a questa regione enormemente complessa l'unità e la coerenza che non aveva mai avuto. Essi crearono tutta una serie di nuovi approcci spettacolari, dal punto di vista visivo, alla città, mettendo in mostra la grandiosità di Manhattan da molte nuove angolature — dalla Belt Parkway, dal Grand Central, dalla più elevata West Side — e nutrendo di fantasie urbane tutta una nuova generazione⁸. Il panorama del fiume Hudson visto dai quartieri alti, uno dei più bei paesaggi urbani di Moses, ci appare ancor più straordinario quando pensiamo che (come ci mostra Caro nei suoi quadri) prima dell'arrivo di Moses lì c'era soltanto una squallida distesa di tuguri di vagabondi e di mucchi di rifiuti. Attraversate il ponte George Washington e immergetevi nel panorama che vi circonda, lasciandovi scivolare dolcemente nella curva della West Side Highway, mentre le luci e le torri di Manhattan brillano davanti a voi, al di sopra del verde lussureggiante del Riverside Park, e neppure il più irriducibile nemico di Robert Moses — o, per restare in terra, di New York — potrà evitare di restarne colpito: sapete di essere di nuovo a casa, la città è lì per voi, e di questo potete ringraziare Moses.

Proprio alla fine degli anni Trenta, quando era all'apice della sua creatività, Moses venne canonizzato nel libro che, più di ogni altro, ha fissato il canone del movimento moderno nell'architettura, nell'urbanistica e nel design: *Spazio, tempo, architettura* di Siegfried Giedion. L'opera di Giedion, fatta conoscere per la prima volta sotto forma di un ciclo di conferenze tenute ad Harvard nel 1938-1939, delineava la storia di tre secoli di progettazione urbanistica moderna — e ne vedeva l'acme proprio nell'opera di Moses. Giedion mostrava grandi fotografie della West Side Highway, recentemente completata, del raccordo a trifoglio di Randall Island e del «pretzel», l'interscambio della Grand Central Parkway. Queste opere, egli disse, «dimostrano che le possibilità insite nelle grandi dimensioni sono proprie del nostro tempo». Giedion paragonava le strade panoramiche di Moses ai dipinti cubisti, alle sculture astratte, alle composizioni mobili e al cinema. «Il significato e la bellezza di questa strada panoramica — come quelli di molte altre creazioni, nate dallo spirito attuale — non possono essere compresi da un punto di vista unico, così come era possibile da una finestra del castello di Versailles abbracciare l'intera distesa della campagna in un unico colpo d'occhio. Essa si manifesta soltanto col movimento, col procedere in una corrente costante, come è prescritto dalle regole del traffico. La concezione spazio-temporale della nostra epoca può essere di rado percepita così acutamente come quando conduciamo una macchina»⁹.

In tal modo i progetti di Moses contrassegnarono non solo una nuova fase della modernizzazione dello spazio urbano, ma anche un nuovo progresso della visione e del pensiero moderni. Per Giedion, e per tutta la generazione degli anni Trenta — formalisti e tecnocrati corbusieriani o del Bauhaus, marxisti, anche neo-populisti agrari — queste strade offrivano alla vista uno spazio magico, una sorta di romantico ambiente campestre in cui lo stile moderno e quello bucolico potevano intrecciarsi. Moses sembrò l'unico personaggio pubblico al mondo ad aver compreso «la concezione spazio-temporale della nostra epoca»; inoltre aveva «l'entusiasmo e l'energia di Haussmann». «Fu questo a fare di lui (cosa che può dirsi anche per Haussmann) l'unica persona in grado

di accogliere le possibilità offerte dal periodo e di venire incontro ai suoi bisogni» oltre che l'unica persona qualificata a costruire «la città futura» nella nostra epoca. Hegel nel 1806 si era raffigurato Napoleone come «la *Weltseele* a cavallo»; a Giedion, nel 1939, Moses apparve come il *Weltgeist* su ruote.

Moses raggiunse un'ulteriore apoteosi durante l'esposizione universale di New York negli anni 1939 e 1940, un'immensa celebrazione della tecnologia e dell'industria moderne: «Costruire il mondo di domani». Due tra i progetti che riscosero maggior successo nel corso dell'esposizione — il General Motors Futurama, destinato ad usi commerciali e l'utopico Democracy — prevedevano entrambi sopraelevate urbane a scorrimento veloce e grandi arterie panoramiche di collegamento tra la città e la campagna, esattamente identiche a quelle che Moses aveva appena costruito. I visitatori che si recavano all'esposizione o ne tornavano, circolando lungo le strade di Moses e attraverso i suoi ponti, potevano sperimentare direttamente una parte di questo chimerico futuro e constatare con i loro occhi che esso pareva funzionare¹⁰.

Moses, grazie alla carica che occupava come funzionario preposto ai parchi, aveva messo insieme il lotto di terreno su cui si svolgeva l'esposizione. Con fulminea velocità, ad un prezzo minimo, mediante la sua tipica miscela di minacce e di finezze, aveva strappato a centinaia di proprietari un pezzo di terra che raggiungeva le dimensioni del centro di Manhattan. La sua prodezza più gloriosa in questo affare fu la distruzione dei famosi cumuli di cenere e dei mucchi di rifiuti del Flushing immortalati da Scott Fitzgerald come uno dei grandi simboli moderni dello spreco industriale e umano:

È la valle delle ceneri: una tenuta fantastica dove le ceneri crescono come il frumento, creando alture e colline e giardini grotteschi; dove la cenere assume la forma di case coi camini e il fumo che ne esce, e infine, con uno sforzo di fantasia, di uomini grigio-cenere che si spostano confusamente e già in via di disfacimento nell'aria polverosa. Di quando in quando una fila di carri ferroviari grigi arriva strisciando su una rotaia invisibile,

emette uno scricchiolio spettrale e si ferma; e subito gli uomini grigio-cenere sciamano con le vanghe di piombo, e sollevano una nube impenetrabile che nasconde le loro operazioni misteriose.

Moses cancellò questa scena terrificante e trasformò il sito nel nucleo delle zone fieristiche, e più tardi del Flushing Meadow Park. Questa azione lo indusse ad una rara effusione di lirismo biblico: invocò il bel passo di Isaia (61: 1-4) in cui è detto: «il Signore mi ha consacrato con l'unzione e mi ha mandato per portare la buona novella ai poveri, a curare i cuori stanchi, ad annunziare la libertà agli schiavi, la liberazione ai prigionieri... a dare agli afflitti di Sion un diadema invece di cenere... (cosicché) essi restaureranno le città rovinate ricoperte dei ruderi di tutte le età». Quarant'anni dopo, nelle sue ultime interviste, egli ancora lo sottolineava con orgoglio: sono l'uomo che ha distrutto la Valle delle Ceneri, e ha fatto fiorire al suo posto la bellezza. È su questa nota — nella fervente convinzione che la tecnologia moderna e l'organizzazione sociale possano dare vita a un mondo senza ceneri — che il modernismo degli anni Trenta volge al termine.

Quand'è che tutto si guastò? Come fecero le visioni moderne degli anni Trenta a deteriorarsi proprio durante il processo della loro realizzazione? Tutta la vicenda richiederebbe, per poter essere chiarita e narrata, molto più tempo e più spazio di quanto io abbia a disposizione in questa sede. Possiamo tuttavia formulare nuovamente le domande in termini più ristretti, in modo da adeguarci all'ambito di questo libro: come fece Moses — e New York e l'America — a passare dalla distruzione della Valle delle Ceneri nel 1939 alla creazione nella generazione successiva di zone moderne di rifiuti di gran lunga più terrificanti e persistenti, soltanto poche miglia più in là? Bisogna cercarne le tracce nelle luminose visioni degli stessi anni Trenta.

Il lato oscuro era sempre lì, nello stesso Moses. Ecco la testimonianza di Frances Perkins, il primo Ministro del Lavoro sotto FDR, che lavorò fianco a fianco con Moses per molti anni e lo ammirò per tutta la vita. Ella ricorda l'affetto sincero che la gente nutriva per Moses nei primi anni del New Deal, quando egli

costruiva parchi giochi ad Harlem e nel Lower East Side e come, tuttavia, fosse rimasta turbata nello scoprire che egli non ricambiava affatto quell'amore:

Questo fatto soleva traumatizzarmi perché egli stava facendo tutte quelle cose per il benessere del popolo... Per lui, il popolo era quella gente sudicia e pidocchiosa che disseminava bottigliette dappertutto a Jones Beach. «Li prenderò! Gli insegnerò io!» Egli ama il pubblico, ma non come popolo. Il pubblico per lui è... una grande massa amorfa, che ha bisogno di fare i bagni, ha bisogno di prendere aria, ha bisogno di divertirsi, ma non per motivi personali — solo per poter diventare un pubblico migliore¹¹.

«Ama il pubblico, ma non come popolo». Dostoevskij ci ha ripetutamente avvertiti che la combinazione di amore per «l'umanità» e odio per le persone reali era uno dei fatali rischi della politica moderna. Durante il periodo del New Deal, Moses riuscì a mantenersi in precario equilibrio tra quei due estremi e ad arrecare un'effettiva felicità non soltanto al «pubblico» che amava, ma anche al popolo che detestava. Tuttavia nessuno avrebbe potuto mantenere questa azione equilibratrice per sempre. «Li prenderò! Gli insegnerò io!» La voce qui è chiaramente quella di Mr. Kurtz: «era molto semplice» afferma il narratore di Conrad «e vi si presentava dinanzi, luminoso e terribile come il balenare d'un fulmine in un cielo sereno, dopo che si era spento ogni sentimentalismo idealistico: "sterminare tutti i bruti!"».

Dobbiamo riuscire a scoprire qual era per Moses l'equivalente del commercio di avorio africano di Mr. Kurtz, quali avvenimenti storici e forse istituzionali lo indussero a dare libero sfogo ai suoi impulsi più nocivi: quale fu la strada che lo condusse dal chiarore di «dar loro bellezza al posto delle ceneri» a «ci si deve aprire il cammino con una scure di carne» e alla tenebra che spaccò in due il Bronx?

Parte della tragedia di Moses risiede nel fatto che egli venne non soltanto corrotto, ma alla fine anche scalzato da uno dei suoi più grandi successi. Fu un trionfo che, a differenza delle opere

pubbliche di Moses, restò per la maggior parte invisibile: fu solo verso la fine degli anni Cinquanta che i cronisti più attenti cominciarono a intuirlo. Si trattava della creazione di una enorme rete di «enti pubblici» interdipendenti tra loro, in grado di racimolare somme pressoché illimitate di denaro con cui costruire, e senza alcuna responsabilità nei confronti del potere sia esecutivo che legislativo o giudiziario¹².

L'istituzione inglese di un «ente pubblico» era stata fatta propria dall'amministrazione pubblica americana agli inizi del ventesimo secolo. Era autorizzata a vendere obbligazioni per la costruzione di particolari opere pubbliche, per esempio ponti, porti, ferrovie. Una volta portato a termine il progetto, imponeva pedaggi per l'utilizzazione dell'opera, finché le obbligazioni non venivano estinte; a quel punto di solito smetteva di esistere e cedeva la sua opera pubblica allo stato. Moses, tuttavia, capì che non c'era alcun motivo perché un ente dovesse limitare il proprio intervento nel tempo e nello spazio: finché il denaro continuava ad affluire nelle sue casse — provenendo, poniamo, dai pedaggi sul ponte Triborough — e finché il mercato azionario era favorevole, l'ente avrebbe potuto permutare le sue vecchie obbligazioni con delle nuove, raccogliere altro denaro e costruire altre opere; finché il denaro (tutto esente da tasse) avesse continuato ad affluire, le banche e gli investitori istituzionali sarebbero stati fin troppo felici di sottoscrivere le emissioni di nuove obbligazioni e l'ente avrebbe potuto continuare a costruire all'infinito. Una volta estinte le obbligazioni iniziali, non sarebbe stato necessario rivolgersi alla città, allo stato, al governo federale o alla popolazione per racimolare il denaro per le costruzioni. Moses dimostrò in tribunale che nessun governo aveva alcun diritto legale di esaminare i registri contabili di un ente. Tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta Moses creò o rilevò una dozzina di questi enti — per parchi, ponti, autostrade, tunnel, energia elettrica, rinnovamento urbano e altro ancora — e li incorporò in una macchina di enorme potenza, un ingranaggio mosso da un meccanismo estremamente complicato, che trasformò le sue rotelle in milionari, incorporò migliaia di affaristi e uomini politici nella sua catena di montaggio,

e attrasse inesorabilmente milioni di newyorchesi nelle sue spire sempre più ampie.

Kenneth Burke disse negli anni Trenta che qualunque cosa si potesse pensare del valore sociale della Standard Oil e della U.S. Steel, l'impresa che Rockefeller e Carnegie avevano compiuto nel creare questi giganteschi complessi doveva essere considerata uno dei trionfi dell'arte moderna. L'enorme rete di enti pubblici di Moses fa ovviamente parte di questa famiglia. Essa realizza una delle aspirazioni più antiche della scienza moderna, aspirazione rinnovatasi nelle molteplici forme dell'arte del ventesimo secolo: la creazione di un sistema in perpetuo movimento. Tuttavia il sistema di Moses, pur costituendo un trionfo dell'arte moderna, ne condivide alcune delle più oscure ambiguità. La contraddizione esistente tra «il pubblico» e la gente fu spinta ad un punto tale che alla fine neppure le persone che si trovavano al centro del sistema — neppure lo stesso Moses — ebbero più la forza di imprimergli una direzione e di controllare i suoi movimenti in perpetua espansione.

Riprendendo in mano la «bibbia» di Giedion, vi scorgeremo alcuni dei significati più profondi dell'opera di Moses, quei significati che neppure lo stesso Moses giunse mai ad afferrare completamente. Giedion considerava il Triborough Bridge, la Grand Central Parkway, la West Side Highway, come espressioni della «nuova struttura della città». Tale struttura richiedeva «una scala diversa da quella della città attuale, con le sue *mes corridors* e le sue rigide ripartizioni in piccoli blocchi».

Le nuove strutture urbane non avrebbero potuto adempiere liberamente alle loro funzioni nella cornice costituita dalla città del diciannovesimo secolo, «finché la città non avesse trasformato la sua struttura attuale». Il primo imperativo era questo: «Non c'è più posto per la strada di città... Non è più possibile riconoscerle il diritto all'esistenza». Giedion assumeva qui un tono imperioso che ricordava molto da vicino quello dello stesso Moses. Tuttavia la distruzione della città era, per Giedion, solo l'inizio: l'autostrada di Moses «sembra anticipare il tempo in cui, compiute le necessarie operazioni chirurgiche, la città congestionata artificiosamente sarà

ridotta alla sua misura normale».

Lasciando da parte le eccentricità della visione personale di Giedion (che cosa rende una dimensione urbana più «normale» di un'altra?), vediamo qui come il modernismo crei un nuovo orientamento drammatico: l'evoluzione della modernità ha reso obsoleta ed antiquata la stessa città moderna. Certo, il popolo, le intuizioni e le istituzioni della città hanno creato l'autostrada — «A New York... deve essere segnata a credito la creazione del viale di tipo moderno»¹³. Ora, tuttavia, in base ad una dialettica risolutiva, poiché la città e l'autostrada non stanno bene insieme, la città deve sparire. Ebenezer Howard e i seguaci della sua «Garden City» andavano proponendo qualcosa del genere sin dalla svolta del secolo (si veda più sopra al capitolo IV). La missione storica di Moses, dal punto di vista di questa intuizione, è stata quella di aver creato una nuova realtà superurbana che rende evidente l'obsolescenza della città. Attraversare il Triborough Bridge, per Giedion, significava entrare in un «continuum spazio-temporale» che si lascia per sempre alle spalle la metropoli moderna. Moses ha dimostrato che non c'è bisogno di attendere un futuro lontano: possediamo la tecnologia e gli strumenti organizzativi necessari per seppellire la città qui ed ora.

Moses non ebbe mai intenzione di far ciò: a differenza degli ideatori della «Città-Giardino» egli amava sinceramente New York — pur nel suo modo cieco — e non intese mai arrecarle danno. Le sue opere pubbliche, qualsiasi cosa se ne possa pensare, avevano lo scopo di aggiungere qualcosa alla vita cittadina, non di togliere di mezzo la città stessa. Egli sicuramente sarebbe indietreggiato al pensiero che la sua Esposizione Universale del 1939, uno dei grandi momenti nella storia di New York, potesse essere il veicolo di una concezione che, presa alla lettera, avrebbe comportato la rovina della città. Ma quando mai i grandi personaggi della storia hanno afferrato le implicazioni a lungo termine latenti nei loro atti e nelle loro opere? Di fatto, comunque, le grandi opere che Moses aveva realizzato al centro di New York e attorno ad essa negli anni Venti e Trenta funsero da prova generale per una ricostruzione infinitamente più vasta dell'intera struttura dell'America dopo la

seconda guerra mondiale. Le forze motrici di tale ricostruzione furono i vari miliardi di dollari del Federal Highway Program e le grandi iniziative abitative suburbane del Federal Housing Administration. Questo nuovo ordine incorporò tutta la nazione in un unico flusso unificato, la cui linfa vitale era l'automobile. Le città venivano viste soprattutto come ostacoli al flusso del traffico, e come agglomerati di abitazioni scadenti e quartieri in rovina da cui si doveva dare agli americani una possibilità di fuggire. Migliaia di quartieri urbani vennero cancellati in virtù di questo nuovo ordine; quello che accadde al mio Bronx fu soltanto l'esempio più vistoso e più drammatico di qualcosa che stava accadendo ovunque. Tre decenni di costruzioni di autostrade e di suburbanizzazione del FHA finanziate in forma massiccia, sono serviti ad allontanare dalle città d'America milioni di persone e di attività, e miliardi di dollari di capitali investibili, e a trascinare queste città nella crisi cronica e nel caos che oggi affliggono i loro abitanti. Questo non era affatto ciò che Moses aveva in mente, ma è stato ciò che egli ha, involontariamente, contribuito a far accadere¹⁴.

I progetti di Moses degli anni Cinquanta e Sessanta non avevano praticamente più nulla della purezza di idee e della sensibilità umana che avevano contraddistinto le sue opere precedenti. Guidate per trenta miglia o poco più sulla Northern State Parkway (realizzata negli anni Venti), poi voltate e proseguite per venti miglia sulla Autostrada parallela di Long Island (risalente agli anni Cinquanta/Sessanta), e preparatevi a stupirvi e a versare amare lacrime. Quasi tutto ciò che Moses ha costruito qui dopo la guerra è stato costruito in uno stile mediocre e brutale, volto ad intimidire e sopraffare: monoliti di acciaio e cemento, privi di qualsiasi fantasia o sfumatura o gioco, completamente isolati dal resto della città da enormi fossati costituiti da spazi squallidi e deserti, inseriti a viva forza nel paesaggio con un feroce disprezzo per ogni forma di vita naturale ed umana. Ora Moses sembrava sdegnosamente indifferente alla qualità umana di quel che faceva: la pura e semplice quantità — di veicoli in movimento, tonnellate di cemento, dollari incassati e spesi — sembrava ora essere per lui l'unico stimolo. Una triste ironia permea questa ultima fase di

Moses, la peggiore.

Il meccanismo crudele che spaccò in due il Bronx («più gente per la strada — questo è tutto») rientrava in un processo sociale le cui dimensioni rendevano insignificante la stessa megalomaniaca sete di potere di Moses. Negli anni Cinquanta egli non costruiva più in armonia con le proprie intuizioni; si limitava piuttosto a comporre enormi isolati in base ad un modello preesistente di ricostruzione nazionale e di integrazione sociale che non aveva creato e che non avrebbe potuto sostanzialmente modificare. Il Moses dei momenti migliori era stato realmente il creatore di nuove opportunità materiali e sociali. Nel suo momento peggiore, sarebbe diventato non tanto un distruttore — benché egli abbia distrutto abbondantemente — quanto un mero esecutore di ordini ed imperativi altrui. Si era conquistato fama e potere palesando forme e mezzi nuovi in cui la modernità potesse essere vissuta come un'avventura; si era servito di quel potere e di quella gloria per istituzionalizzare la modernità in un sistema di necessità crudeli ed implacabili e di opprimente routine. Per ironia, egli divenne l'oggetto di una grande ossessione personale e dell'odio della massa (e anch'io lo odiavo), proprio quando oramai non aveva più idee né iniziative personali, ma era diventato l'Uomo della Organizzazione; giungemmo a considerarlo il capitano Ahab di New York nel momento in cui, benché si trovasse ancora al timone, aveva perso il controllo della nave.

L'evoluzione di Moses e delle sue opere negli anni Cinquanta sottolinea un altro fatto importante riguardo all'evoluzione post-bellica della cultura e della società: il radicale distacco del modernismo dalla modernizzazione. Nel presente volume, ho tentato di mostrare l'interazione dialettica tra il processo di modernizzazione che è venuto via via interessando l'ambiente — in particolar modo l'ambiente urbano — e l'evoluzione dell'arte e del pensiero modernisti. Questa dialettica, cruciale per tutto il diciannovesimo secolo, è stata essenziale anche per il modernismo degli anni Venti e Trenta: svolge un ruolo centrale nell' *Ulisse* di Joyce, nella *Waste Land* di Eliot, nel *Berlin, Alexanderplatz* di Dòblin e nel *Francobollo egiziano* di Mandelstam, in Léger Tatlin ed

Eisenstein, in William Carlos Williams e Hart Crane nell'arte di John Marin, Joseph Stella, di Stuart Davis, di Edward Hopper, nella narrativa di Henry Roth e Nathaniel West Negli anni Cinquanta, tuttavia, sull'onda di Auschwitz e di Hiroshima, questo processo dialogico si è bruscamente interrotto

Non che la stessa cultura segnasse il passo o regredisse: c'erano in giro moltissimi artisti e scrittori pieni di talento, che si esprimevano al massimo delle loro potenzialità, o ad un livello di poco inferiore. La differenza risiede nel fatto che i modernisti degli anni Cinquanta non trassero energia o ispirazione dall'ambiente moderno che li circondava. Dai trionfi dell'espressionismo astratto alle iniziative radicali di Davis, Mingus e Monk nel jazz, a *La caduta* di Camus, all'*Aspettando Godot* di Beckett, al *Barile Magico* di Malamud, a *L'io diviso* di Laing, le opere più entusiasmanti di questa epoca sono contrassegnate da una radicale distanza da qualsiasi coinvolgimento dell'ambiente. L'ambiente non viene attaccato, come accade nel caso di modernismi precedenti: semplicemente non esiste.

Questa assenza viene drammatizzata indirettamente in quelli che sono probabilmente i due romanzi più fecondi e più profondi degli anni Cinquanta, *l'Invisible Man* (1952) di Ralph Ellison e *Il tamburo di latta* (1959) di Gunter Grass: entrambi i libri contengono brillanti immagini della vita spirituale e politica di due città in un recente passato, la Harlem e la Danzica degli anni Trenta. Tuttavia, malgrado entrambi gli scrittori si siano spostati cronologicamente verso i nostri giorni, nessuno dei due è riuscito ad immaginare o a fissare il presente, la vita di quelle città e di quelle società del dopoguerra da cui erano scaturiti i loro libri. Proprio questa mancanza può costituire la prova più evidente della povertà spirituale del nuovo ambiente post-bellico. Per ironia, può essere stata proprio quella povertà a favorire lo sviluppo del modernismo obbligando artisti ed uomini di pensiero a ripiegare sulle proprie risorse e a schiudere nuove profondità allo spazio interiore. Nello stesso tempo quella povertà ha sottilmente rosso il modernismo alla radici, isolando totalmente la sua vita immaginativa dal moderno mondo quotidiano in cui gli uomini e le donne reali dovevano

muoversi e vivere¹⁵.

La separazione tra lo spirito moderno e l'ambiente modernizzato è stata una delle principali fonti di angoscia e di riflessione sul finire degli anni Cinquanta. Mentre il decennio scorreva lentamente, le persone più ricche di fantasia erano sempre più decise non solo a rendersi conto dell'esistenza di questo enorme abisso, ma anche a colmarlo, per mezzo dell'arte, del pensiero e dell'azione. Questo fu il desiderio che ispirò libri tanto diversi tra loro come *The Human Condition* di Hannah Arendt, *Advertisements for Myself* di Norman Mailer, *Life against Death* di Norman O. Brown e *Growing Up Absurd* di Paul Goodman. Questa ossessione divorante ma non consumata venne condivisa da due fra i più vivaci protagonisti del romanzo della fine degli anni Cinquanta: Anna Wolf di Doris Lessing, i cui taccuini traboccavano di confessioni a metà e proclami inneggianti alla liberazione mai resi pubblici, e Moses Herzog di Saul Bellow, il cui mezzo era incompleto, consistendo in lettere mai spedite a tutti i grandi poteri di questo mondo.

Alla fine, tuttavia, le lettere vennero completate, firmate e recapitate: emersero gradatamente nuove forme di linguaggio modernista, al tempo stesso più personali e più politiche del linguaggio degli anni Cinquanta, con cui gli uomini e le donne moderni avrebbero potuto affrontare le nuove strutture materiali e sociali che erano cresciute loro intorno. In questo nuovo modernismo, le macchine e i sistemi giganteschi dell'edilizia del dopoguerra giocarono un ruolo simbolico centrale. Così, in *Urlo* di Allen Ginsberg:

Quale sfinge di cemento e alluminio gli ha sfracellato il cranio
e gli ha divorato il cervello e l'immaginazione?

Moloch prigioniero incomprensibile! Moloch galera teschio di
morte senz'anima e Congresso di dolori! Moloch i cui edifici sono
sentenze! Moloch vasta pietra di guerra! Moloch governi stupefatti!

Moloch i cui occhi sono mille finestre cieche! Moloch i cui
grattacieli sorgono in lunghe strade come Jehovah senza fine!
Moloch le cui fabbriche sognano e gracchiano nella nebbia! Moloch

le cui ciminiere e antenne incoronano le città!

Moloch! Moloch! Appartamenti robot! sobborghi invisibili! tesori di scheletri! capitali cieche! industrie diaboliche! nazioni spettrali! manicomi invincibili! cazzi di granito! bombe mostruose!

Si sono rotti la schiena innalzando Moloch al Cielo! Strade, alberi, radio, tonnellate! innalzando la città al Cielo che esiste e ci circonda!

Moloch che mi è entrato presto nell'anima! Moloch in cui sono una coscienza senza corpo! Moloch che mi ha fatto uscire spaventato dalla mia estasi naturale! Moloch che io abbandono! Svegliatevi in Moloch! Luce che cade dal cielo!

Si verificano qui molti eventi degni di nota: Ginsberg ci esorta a vivere l'esperienza della vita moderna non come una cupa terra desolata, ma come un'epica e tragica battaglia di giganti. Questa visione conferisce all'ambiente moderno e ai suoi creatori un ardore demoniaco e una statura storico-mondana che probabilmente supera anche quella che i Robert Moses di questo mondo avrebbero rivendicato per sé. Nello stesso tempo, questa visione ha l'intento di stimolare noi, i lettori, ad innalzarci a pari statura, ad elevare le nostre aspirazioni e la nostra immaginazione morale fino al momento in cui avremo il coraggio di affrontare i giganti. Non possiamo farlo, tuttavia, finché non ci rendiamo conto delle aspirazioni e dei poteri latenti in noi stessi — «Moloch che mi è entrato presto nell'anima». Da questo punto Ginsberg sviluppa le strutture e i processi di un linguaggio poetico — un'interazione tra sprazzi luminosi e l'erompere di visioni disperate e il solenne, ripetitivo, magnetico accatastarsi di un verso sull'altro — che richiama, rivaleggiando con essi, quei grattacieli, quelle fabbriche e quelle superstrade che egli odia. Ironicamente, benché il poeta dipinga il mondo delle autostrade come la morte delle capacità intellettive e dell'immaginazione, la sua visione poetica fa affiorare l'intelligenza e la forza immaginativa che vi si celano sotto — e anzi le fa affiorare in maniera assai più compiuta di quanto abbiano mai saputo fare i costruttori.

Quando scoprimmo il Moloch di Ginsberg, identificandolo immediatamente con Moses, i miei amici ed io non solo stavamo cristallizzando e mobilitando il nostro odio, ma stavamo anche fornendo al nostro nemico quella statura storico-mondana, quella terribile grandiosità, che egli aveva sempre meritato, ma non aveva ottenuto da quelli che l'amarono di più. Essi non potevano sopportare la vista dell'abisso nichilistico dischiuso dagli escavatori a vapore e dai battipalo, per cui non lo compresero a fondo. Così, fu solo quando i modernisti cominciarono ad affrontare le forme e le ombre del mondo dell'autostrada che divenne possibile vedere quel mondo nella sua veste reale¹⁶.

Moses comprese qualcosa di questo simbolismo? E' difficile saperlo. Nelle rare interviste concesse negli anni che vanno dal suo ritiro forzato ¹⁷ alla sua morte a novantadue anni, egli avrebbe ancora inveito furiosamente contro i suoi detrattori, traboccante di intelligenza e di vitalità, e di terribili progetti, rifiutando, come Mr. Kurtz, di considerarsi sconfitto («Porterò ancora avanti le mie idee!... Vi farò vedere cosa si può fare... Tornerò... Io...»). Passeggiando incessantemente su e giù per le strade della sua Long Island nella sua limousine (uno dei pochi privilegi che aveva conservato dai suoi anni di potere), fantasticava su una gloriosa passeggiata oceanica lunga centinaia di miglia, che sferzasse le onde, o sul ponte più lungo del mondo, che avrebbe unito Long Island a Rhode Island attraverso il Sound.

Questo vecchio possedeva un'innegabile grandezza tragica, ma non è altrettanto chiaro se egli abbia mai raggiunto la consapevolezza di sé che si presume si accompagni a tale grandezza. Nella sua replica a *The Power Broker*, Moses fece lamentosamente appello a tutti noi: Non sono forse l'uomo che ha cancellato la Valle delle Ceneri, offrendo all'umanità la bellezza al suo posto? È vero, e gliene rendiamo merito; in realtà, però, egli non ha eliminato le ceneri, si è limitato a trasferirle

altrove. Perché, per quanto possiamo rendere diritte e lisce le nostre spiagge e le nostre autostrade gratuite, per quanto velocemente possiamo spostarci — o essere portati — in automobile, per quanto ci allontaniamo da Long Island, quelle

ceneri sono parte di noi.

Gli anni Sessanta: un urlo per la strada

— La storia, disse Stephen, è un incubo da cui cerco di destarmi.

Dal campo di gioco i ragazzi levarono un urlo. Un fischietto sibilante: meta. E se l'incubo ti tirasse un calcio proditorio?

— Le vie del Creatore non sono le nostre vie, disse Mr Dea-sy. Tutta la storia si muove verso un'unica grande meta, la manifestazione di Dio.

Stephen accennò col pollice alla finestra dicendo:

— Quello è Dio.

Urrà! Ahi! Fiuuuu!

— Che cosa? chiese Mr Deasy.

— Un urlo per la strada, rispose Stephen,

(James Joyce, *Ulisse*)

Io sono per un'arte che vi dica che ore sono e vi indichi dove si trova la tale strada. Io sono per un'arte che aiuti le vecchie signore ad attraversare la strada.

(Claes Oldenburg)

Il mondo dell'autostrada, l'ambiente moderno emerso dopo la seconda guerra mondiale, avrebbe raggiunto il massimo della forza e della sicurezza di sé negli anni Sessanta, nell'America della Nuova Frontiera, della Grande Società, dell'Apollo sulla Luna. Ho concentrato la mia attenzione su Robert Moses, indicandolo quale rappresentante newyorchese e incarnazione di questo mondo, ma il segretario della Difesa McNamara, l'Ammiraglio Rickover, il direttore della NASA Gilruth, e molti altri, stavano combattendo battaglie simili con pari energia e crudeltà, spingendosi molto al di là dell'Hudson e, in verità, al di là dello stesso pianeta Terra. I

creatori e i fanatici del mondo dell'autostrada lo presentarono come l'unico mondo moderno possibile: opporsi a loro ed alle loro opere voleva dire opporsi alla stessa modernità, combattere contro la storia e il progresso, essere seguaci del Luddismo, cercare di sfuggire alla realtà, temere la vita e l'avventura, i mutamenti e il progresso. Questa strategia era efficace perché, infatti, la stragrande maggioranza degli uomini e delle donne moderni non intende opporsi alla modernità: recepiscono i suoi stimoli e prestano fede alla sua promessa, anche quando si trovano sulla sua strada.

Per poter combattere efficacemente i Moloch del mondo moderno, occorrerebbe elaborare un vocabolario modernista d'opposizione. Questo è quel che Stendhal, Bùchner, Marx ed Engels, Kierkegaard, Baudelaire, Dostoevskij, Nietzsche, fecero un secolo fa, ed è quel che Joyce ed Eliot, i dadaisti e i surrealisti, Kafka, Zamjatin, Babel e Mandel'stam, hanno fatto al principio del nostro secolo. Tuttavia, poiché l'economia moderna ha una notevolissima capacità di produrre nuovi sviluppi ed auto-trasformazioni, anche l'immaginazione modernista deve mutare spesso il proprio orientamento e rinnovarsi. Uno dei compiti cruciali dei modernisti degli anni Sessanta è stato quello di affrontare il mondo dell'autostrada; un altro è stato quello di dimostrare che non si era di fronte all'unico mondo moderno possibile, che c'erano anche altre direzioni migliori, verso le quali lo spirito moderno poteva indirizzarsi.

Mi sono rifatto a *Urlo* di Allen Ginsberg alla fine dello scorso paragrafo, per dimostrare come, verso la fine degli anni Cinquanta, i modernisti stessero cominciando ad affrontare e a combattere il mondo dell'autostrada. Tuttavia questo progetto non poteva spingersi molto lontano, a meno che i nuovi modernisti non avessero elaborato immagini positive di vite moderne alternative. Ginsberg e la sua cerchia non erano in condizione di farlo. *Urlo* poteva servire a smascherare il nichilismo demoniaco che si nascondeva al centro della nostra società costituita e a rivelare quello che Dostoevskij un secolo fa aveva definito «il disordine che, in realtà, è il più alto grado dell'ordine borghese», ma tutto ciò che Ginsberg poteva offrire in alternativa all'apoteosi di Moloch era il

proprio nichilismo personale. *Urlo* si apriva con un'immagine di disperato nichilismo: «hipsters dal capo d'angelo... le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia, affamate nude, isteriche, / trascinarsi per strade di negri all'alba in cerca di droga rabbiosa». E si chiudeva con un nichilismo sentimentale traboccante di vitalità, con un'affermazione priva di senso e, purtuttavia, onnicomprensiva: «Il mondo è santo. L'anima è santa!... La lingua e il cazzo e la mano e il buco del culo sono santi! / Tutto è santo! tutti sono santi! dappertutto è santo!» ecc. ecc. E' chiaro, ad ogni modo, che, se intendevano realmente far mutare direzione al mondo di Moloch e di Moses, i giovani modernisti degli anni Sessanta avrebbero dovuto proporre qualcosa di più.

Di lì a non molto quel qualcosa di più lo avrebbero trovato: una fonte di vita, di energia e di affermazione altrettanto moderna del mondo dell'autostrada, ma radicalmente opposta alle forme e ai gesti di quel mondo. Lo avrebbero trovato in un posto in cui a ben pochi modernisti degli anni Cinquanta sarebbe venuto in mente di cercarlo: nella vita quotidiana della strada. Questa è la vita che Stephen Dedalus di Joyce addita con il pollice, appellandosi contro la storia ufficiale insegnatagli da Mr. Deasy, rappresentante della Chiesa e dello Stato: Dio è assente da quella storia da incubo, vuole dirci Stephen, ma è presente nelle urla disordinate che cominciano a levarsi dalle strade in maniera così chiara. Wyndham Lewis restò scandalizzato da questa concezione del vero e del significato che definì in modo dispregiativo «puro manismo». Tuttavia questa era esattamente l'opinione di Joyce: scandagliare impietosamente gli abissi inesplorati delle città. Dall'epoca di Dickens, di Gogol' e di Dostoevskij fino alla nostra, sono questi i fatti di cui si è occupato l'umanesimo modernista.

C'è un'opera che esprime perfettamente il modernismo delle strade degli anni Sessanta: si tratta di quel libro straordinario che è *Vita e morte delle grandi città americane*, di Jane Jacobs. L'opera della Jacobs è stata spesso apprezzata per il ruolo che ha ricoperto nel totale mutamento di orientamento della progettazione urbanistica della città e della comunità; tuttavia ciò, pur essendo indubbio e ammirevole, lascia scorgere solo una piccola parte del

contenuto del libro. Citando la Jacobs per esteso in alcune delle pagine che seguono, mi propongo di trasmettere la ricchezza del suo pensiero. Credo che il suo libro abbia svolto un ruolo decisivo nello sviluppo del modernismo: il suo messaggio diceva che molto di quel significato di cui gli uomini e le donne moderne erano disperatamente a ricerca, giaceva in realtà sorprendentemente vicino a casa, vicino alla superficie e all'immediatezza delle loro vite: sarebbe andato tutto a posto se solo fossimo riusciti ad imparare a scavare.

La Jacobs sviluppa la sua visione con ingannevole modestia: tutto quello che fa è parlare della propria vita quotidiana. «Il tratto di Hudson Street dove io abito è quotidianamente teatro di un complicato spettacolo». Prosegue descrivendo accuratamente ventiquattro ore della vita della sua strada e, naturalmente, della sua vita in quella strada. La sua prosa, che spesso suona piana e priva di artifici, si inserisce in realtà nel filone di un importante genere di arte moderna: il montaggio a soggetto urbano. Mentre il suo ciclo esistenziale composto di ventiquattro ore scorre, proviamo probabilmente un senso di *déjà vu*. Non siamo già stati in un posto come questo? Sì, ci siamo stati, se abbiamo letto o ascoltato o visto *La Prospettiva Nevskij* di Gogol', *Ulisse* di Joyce, *Berlin*, *Symphony of a Great City* di Walter Ruttmann, *Man with the Movie Camera* di Dziga Vertov, *Under Milk Wood* di Dylan Thomas. Anzi, più questa tradizione ci è familiare, più apprezzeremo il modo in cui la Jacobs se ne occupa.

La Jacobs dà il via al suo montaggio di primo mattino, quando scende in strada per metter fuori le immondizie e per spazzare via gli involucri dei dolciumi, gettati in terra dagli studenti mentre si recano a scuola. L'autrice trae da questo gesto la soddisfazione che si ricava dall'adempimento di un rito e, mentre spazza, «assiste» agli altri riti mattutini: il signor Halpert sposta il carretto della lavanderia, ormeggiato di notte alla porta di uno scantinato; il genero di Joe Cornacchia accatasta le cassette vuote dinanzi al negozio di generi alimentari; il barbiere mette fuori sul marciapiede la sua sedia pieghevole; il signor Goldstein colloca dinanzi al suo negozio di ferramenta delle nasse di fil di ferro per indicare che il

negozio è aperto; la moglie del custode del palazzo depone sul terrazzino d'ingresso il suo massiccio pupo di tre anni, con in mano un piccolo mandolino (il terrazzino rappresenta per lui la posizione strategica dalla quale imparare l'inglese, che sua madre ignora).

Mescolati a queste presenze conosciute e amiche, vi sono centinaia di sconosciuti che passano di lì: casalinghe con i bimbi in carrozzina, adolescenti spettegolanti e in contemplazione delle proprie capigliature, giovani segretarie ed eleganti coppie di mezza età che si recano al lavoro, lavoratori che smontano dai turni di notte e si fermano al bar all'angolo. La Jacobs li contempla tutti, traendone un enorme godimento: vive ed evoca quello che Baudelaire definiva «la comunione universale» accessibile all'uomo o alla donna che sa come «fare un bagno nella moltitudine».

In breve giunge anche per lei il momento di affrettarsi al lavoro, «non senza aver scambiato un po' più su nella strada il rituale saluto col signor Lofaro, il tarchiato fruttivendolo in grembiule bianco che se ne sta a braccia conserte sulla porta della sua bottega, solido e ben piantato come una roccia. Ci salutiamo con un cenno del capo, diamo entrambi un'occhiata alla strada, poi ci guardiamo ancora con un sorriso. Il senso di questo rito mattutino, ripetuto da più di dieci anni, lo conosciamo bene entrambi: "Tutto è in regola"».

E così di seguito, mentre la Jacobs ci accompagna attraverso tutta la giornata fino a sera, con i bambini che tornano a casa da scuola e gli adulti che rientrano dal lavoro, presentandoci una quantità di nuovi personaggi — uomini di affari, scaricatori di porto, vagabondi giovani e vecchi, qualche solitario sparso qua e là — che giunge a percorrere la strada in cerca di cibo o bevande o divertimenti o sesso o amore.

Gradatamente la vita della strada rallenta, ma non si ferma mai. «Conosco ancor meglio nei suoi vari momenti lo spettacolo che si svolge a notte alta per essere rimasta spesso a vegliare qualcuno dei miei bambini: sedevo al buio, scorgevo le ombre e sentivo i rumori della strada». La Jacobs si sintonizza su questi suoni: «A volte corrono parole acri o irose, o si sente un pianto sconsolato... ma anche, verso le tre del mattino,... bellissimi canti».

Che ci sia una cornamusa là fuori? Da dove può venire il suonatore di cornamusa, o dove sta andando? Non lo saprà mai, ma la ferma consapevolezza che la vita della sua strada è inesauribilmente ricca, anche al di là della propria capacità di comprensione o di quella di chiunque altro, l'aiuta a dormire bene.

Questa celebrazione della vivacità, della diversità e della pienezza della vita urbana è in realtà, come ho cercato di dimostrare, uno dei temi più antichi della cultura moderna. Per tutta l'epoca di Haussmann e di Baudelaire, e per un poco anche nel ventesimo secolo, l'avventura urbana si è cristallizzata intorno alla strada, che ha così assunto il valore di simbolo fondamentale della vita moderna. Dalla «Main Street» della piccola città alle «Great White Way» e «Dream Street» metropolitane, la strada è stata vissuta come il mezzo in cui la totalità delle forze materiali e spirituali moderne poteva incontrarsi, urtarsi, fondersi ed elaborare il proprio significato ultimo e il proprio destino. Questo era ciò che Stephen Dedalus di Joyce aveva in mente quando affermava che Dio era lì, nell'«urlo per la strada».

Tuttavia, i creatori del «movimento moderno» in architettura ed urbanistica, dopo la prima guerra mondiale, si ribellarono radicalmente a questa romanticeria moderna e marciarono al grido di battaglia di Le Corbusier: «Dobbiamo distruggere la strada». Fu la loro visione moderna a trionfare nella grande ondata di ricostruzione e di nuovo sviluppo che ebbe inizio dopo la seconda guerra mondiale. Per venti anni, le strade vennero ovunque, nel migliore dei casi, passivamente trascurate, e spesso (come nel Bronx) effettivamente distrutte. Si convogliarono nuovamente denaro ed energia verso le nuove autostrade e quel vasto sistema di zone industriali, shoppingcenters e sobborghi dormitorio che le autostrade avevano inaugurato. Ironicamente, poi, nello spazio di una generazione, la strada, che era sempre servita ad esprimere una modernità dinamica e progressista, ora giunse a simboleggiare tutto quel che vi era di più squallido, disordinato, pigro, stagnante, logoro, antiquato — tutto ciò che si supposeva che il dinamismo e il progresso della modernità si fossero lasciati alle spalle¹⁹.

In questo contesto, il radicalismo e l'originalità dell'opera della Jacobs dovrebbero essere chiari: «Sotto l'apparente disordine della vecchia città», afferma — e «vecchia» qui sta a significare il moderno del secolo diciannovesimo, i resti delle città dell'epoca di Haussmann — «esiste — dovunque la città adempie con successo la sua funzione — un meraviglioso ordine che può mantenere sicure le strade e al tempo stesso rendere libera la città. E' un ordine complesso, la cui essenza risiede nella fitta mescolanza di usi dei marciapiedi e nella conseguente sorveglianza diretta e continua. Quest'ordine, fatto di movimento e di mutamento, è vita e non arte, ma con un po' di fantasia potrebbe essere chiamato la forma d'arte tipica della città e assimilato alla danza».

Così dobbiamo sforzarci di mantenere vivo questo «vecchio» ambiente, perché è l'unico in grado di alimentare esperienze e valori moderni: la libertà della città, un ordine che esiste in uno stato di perpetuo movimento e cambiamento, le evanescenti, ma intense e complicate, possibilità di comunicazione e di incontro diretto nell'ambito di quella che Baudelaire aveva definito la famiglia di occhi. L'opinione della Jacobs è che il cosiddetto movimento moderno abbia ispirato un «rinnovamento urbano» del costo di miliardi di dollari, il cui paradossale risultato è stato la distruzione dell'unico tipo di ambiente in cui i valori moderni possano trovare realizzazione. Il corollario pratico che ne deriva — che sulle prime sembra paradossale, ma in realtà ha perfettamente senso — è che, per amore del nuovo moderno, nella nostra vita urbana dobbiamo conservare il vecchio e opporci al nuovo. Grazie a questa dialettica, il modernismo assume ora una complessità ed una profondità del tutto nuove.

Leggendo oggi *Vita e morte delle grandi città americane*, possiamo trovarvi esatte profezie e molte indicazioni riguardo a quel che il modernismo sarebbe divenuto negli anni a venire. Questi temi non vennero generalmente notati quando il libro uscì ed anzi può darsi che non li abbia scorti neanche la stessa Jacobs, eppure ci sono. La Jacobs scelse, come simbolo della vibrante fluidità della vita della strada, l'attività della danza: «... potrebbe

essere chiamata la forma d'arte tipica della città e assimilata alla danza», e, più specificamente, «ad un complicato balletto in cui le parti dei singoli danzatori e gruppi si esaltano mirabilmente a vicenda, componendo un tutto organico». In realtà, l'immagine era estremamente fuorviante: gli anni di studio selezionato e rigorosissimo necessari per quel genere di danza, le sue precise strutture e tecniche di movimento, la sua complicata coreografia, erano ben lontani dalla spontaneità, dall'apertura e dal democratico modo di sentire della strada che la Jacobs descriveva.

Per colmo di ironia, tuttavia, proprio mentre la Jacobs assimilava la vita della strada alla danza, la vita della danza moderna si stava sforzando di assimilare la strada. Durante tutti gli anni Sessanta e Settanta, Marzia Cunningham e poi giovanissimi coreografi come Twyla Tharp e i membri del Grand Union impostarono la loro attività intorno ai movimenti e ai modelli di una non-danza (o, come venne definita in seguito, «anti-danza»); il casuale e il fortuito entrarono spesso a far parte della coreografia, in modo che i ballerini all'inizio del balletto spesso non sapevano come si sarebbe concluso; talvolta la musica veniva eliminata per essere sostituita dal silenzio, dalle scariche di una radio o dal casuale frastuono della strada; oggetti trovati qua e là giocavano un ruolo centrale sulla scena — e qualche volta anche soggetti trovati qua e là, come quando Twyla Tharp mise una confraternita di pittori ambulanti di graffiti a riempire i muri per contrappuntare i movimenti dei suoi ballerini che riempivano i pavimenti; altre volte i ballerini si spostavano direttamente per le strade di New York, sui ponti e sui tetti, per interagire spontaneamente con chiunque o qualsiasi cosa vi si trovasse.

Questa nuova intimità tra la vita della danza e la vita della strada era solo un aspetto dei grandi sconvolgimenti che ebbero luogo negli anni Sessanta in quasi tutti i generi di arte americana. Giù nella Lower East Side, all'altro capo della città rispetto al quartiere della Jacobs, evidentemente apparentemente a sua insaputa proprio mentre lei stava finendo il suo libro, artisti avventurosi e pieni di immaginazione si stavano dando da fare per creare un'arte che, come affermò nel 1958 Alien Kaprow, «avrebbe

occupato e si sarebbe confusa con lo spazio e gli oggetti della vita quotidiana, coi nostri corpi, i nostri vestiti, le nostre stanze o anche — se necessario — con la vastità della quarantaduesima strada»²⁰.

Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman, Red Grooms, George Segal, Claes Oldenburg ed altri si stavano allontanando non solo dall'invadente idioma dell'espressionismo astratto degli anni Cinquanta, ma anche dalla monotonia e dai limiti della pittura vera e propria.

Essi si cimentarono in un'affascinante serie di forme d'arte: forme che incorporavano e trasformavano materiali non artistici, ciarpame, rottami e oggetti trovati per strada; ambienti tridimensionali che combinavano pittura, architettura e scultura — e talvolta anche teatro e danza — e che davano vita (generalmente in maniera espressionistica) ad evocazioni della vita reale alterate, ma vividamente riconoscibili; *happenings* che uscivano dai confini degli studi e delle gallerie per riversarsi direttamente nella strada, per affermare la loro presenza ed inscenare azioni atte ad incorporare e arricchire la vita libera e spontanea delle strade. *Burning Building* di Grooms del 1959 (che prefigura il suo spettacolare *Ruckus Manhattan* della metà degli anni Settanta) e *The Street: A Metamorphic Murai* di Oldenburg del 1960, da molto tempo smontato ma conservato su pellicola, sono due fra le opere più sconvolgenti di quei giorni esaltanti. In una nota a *The Street*, Oldenburg affermò con l'ironia agro-dolce che contraddistingueva la sua arte: «la città è un ambiente maledettamente divertente — peggio per voi se abitate in città». La sua ricerca di un divertimento urbano lo spinse verso direzioni particolari: «nella sporcizia vi sono profondità e bellezza. Mi piacciono i gas di scarico e guidare a forte velocità». Egli abbracciava «la sporcizia della città, i danni della pubblicità, la malattia del successo, la cultura popolare».

L'essenziale, affermava Oldenburg, era «cercare la bellezza là dove non si ritiene che essa possa trovarsi»²¹. Ora, questa ultima esortazione è stata un costante imperativo modernista fin dai tempi di Marx ed Engels, di Dickens e Dostoevskij, di Baudelaire e di Courbet. Assunse una risonanza particolare nella New York degli anni Sessanta poiché, a differenza della «Empire City», estesa sia

nel senso fisico che in quello metafisico, che aveva ispirato le precedenti generazioni di modernisti, ora si trattava di una New York la cui intera struttura urbana stava cominciando a decomporsi. Tuttavia, proprio questa trasformazione, grazie alla quale la città poteva apparire arcaica e decadente — specialmente se paragonata alle sue zone suburbane e al Sunbelt, che le contendevano il primato della modernità — le conferì una vivezza e uno splendore particolari agli occhi dei creatori di arte moderna allora emergenti.

«Sono per un'arte», scrisse Oldenburg nel 1961, «che sia qualcosa di politico mistico ed erotico, un'arte che faccia qualcosa di più che starsene tutto il giorno seduta in un museo. Io sono per un'arte che si mescoli alle faccende di ogni giorno, che salga alla superficie. Io sono per un'arte che vi dica che ore sono e vi indichi dove si trova la tale strada. Io sono per un'arte che aiuti le vecchie signore ad attraversare la strada»²².

E' una straordinaria profezia delle metamorfosi che avrebbe subito il modernismo negli anni Sessanta, quando una enorme quantità di arte che interessava moltissimi generi si sarebbe occupata *della* strada e, talvolta, sarebbe scesa direttamente *nella* strada. Per quanto riguarda le arti visive, ho già ricordato Oldenburg, Segai, Grooms ed altri; verso la fine del decennio, si sarebbe messo in luce in quel gruppo anche Robert Crumb.

Frattanto, Jean-Luc Godard, in *Fino all'ultimo respiro*, *Vivre sa Vie*, *Une Femme Est Une Femme*, rendeva la strada parigina un personaggio attivo e fondamentale, catturando la sua luce fluttuante e i suoi ritmi spezzettati e mutevoli secondo moduli che non mancarono di stupire e schiusero al cinema una nuova dimensione. Diversi poeti, come Robert Lowell, Adrienne Rich, Paul Blackburn, John Hollander, James Merrill, Galway Kinnel, collocarono le vie delle città (in particolare, ma non esclusivamente, quelle di New York) al centro dei loro universi immaginativi: si può dire, anzi, che le strade irrupero nella poesia americana in un momento cruciale, appena prima di irrompere nella nostra vita politica.

Le strade ebbero un ruolo cruciale, drammatico e simbolico

anche nella musica popolare, sempre più seria e sofisticata, degli anni Sessanta: nelle canzoni di Bob Dylan (la 42^a Strada dopo una guerra nucleare, in «Talkin' World War Three Blues», «Desolation Row»), Paul Simon, Léonard Cohen («Stories of the Street»), Peter Townshend, Ray Davies, Jim Morrison, Lou Reed, Laura Nyro, in molti degli autori delle canzoni dei Motown, in Sly Stone e in molti altri ancora.

Frattanto, una moltitudine di artisti della rappresentazione si lanciò in strada suonando e cantando musica di ogni genere, danzando, recitando o improvvisando spettacoli, dando vita a happenings, ambienti e pitture murali, riempiendo le strade di immagini e di suoni «politico-erotico-mistici», auto-coinvolgendosi nelle «faccende di ogni giorno» e, per lo meno talvolta, riuscendo ad avere il sopravvento, benché talora sconcertando se stessi e chiunque altro cui quei modi andassero a genio. Così il modernismo ritornò al suo dialogo oramai centenario con l'ambiente moderno, con il mondo creato dalla modernizzazione²³.

La Nuova Sinistra emergente a New York imparò molto da questo dialogo e finì con il contribuirvi in maniera sostanziale. Molte delle grandi dimostrazioni e degli scontri che si verificarono negli anni Sessanta furono spesso capolavori di arte cinetica e ambientale, alla cui creazione presero parte milioni di sconosciuti. Questo fatto è stato spesso osservato, ma occorre altresì notare che gli artisti furono, qui come altrove, i primi misconosciuti legislatori del mondo. Le loro iniziative mostrarono che luoghi sconosciuti, vetusti e in decadimento potevano rivelarsi o potevano essere trasformati in straordinari spazi pubblici; le strade urbane dell'America del diciannovesimo secolo, così inadeguate al volume di traffico del ventesimo secolo, erano i mezzi ideali per favorire i movimenti dei cuori e delle menti del nostro secolo. Questo modernismo conferì particolare ricchezza e fervore ad una vita pubblica che stava diventando sempre più pericolosamente impacciata con il trascorrere del decennio.

In seguito, quando i radicali della mia generazione sedevano per protesta davanti alle tradotte militari, bloccavano le attività in centinaia di municipi e di commissioni di leva, spargevano e

bruciavano banconote sul pavimento della Borsa Valori, facevano levitare il Pentagono, organizzavano solenni commemorazioni dei caduti di guerra in mezzo al traffico delle ore di punta, lasciavano cadere a grappolo migliaia di bombe di cartone in Park Avenue sulla sede centrale della compagnia che aveva fabbricato le vere bombe, e compivano innumerevoli altre azioni stupide o brillanti, noi sapevamo che erano stati gli esperimenti degli artisti moderni della nostra generazione ad indicarci il cammino: ci avevano mostrato come ricreare quel dialogo pubblico che, dai tempi dell'antica Atene e di Gerusalemme, era stato la più autentica ragione di vita della città. Così, il modernismo degli anni Sessanta, proprio mentre stava rinnovando se stesso, contribuiva al rinnovamento della città moderna merlata e abbandonata.

Il libro della Jacobs tratta, profeticamente, anche un altro tema d'importanza decisiva, di cui al momento nessuno pareva essersi accorto. *Vita e morte delle grandi città americane* ci offre la prima visione pienamente articolata della città da parte della donna dopo quella di Jane Addams. Per un certo verso la prospettiva della Jacobs è ancor più intensamente femminile: l'autrice parla a lungo di una vita domestica intensamente vissuta che la Addams conobbe solo di seconda mano. La Jacobs conosce il suo quartiere nei minimi dettagli delle ventiquattro ore perché vi si aggira per tutto il giorno, come vi si aggira normalmente per tutto il giorno la maggior parte delle donne, specialmente dopo che sono diventate madri, ma come difficilmente fa un uomo, a meno che non si tratti di un disoccupato cronico. Conosce tutti i negozianti, e la vasta rete di rapporti sociali informali che essi mantengono poiché è sua la responsabilità di prendersi cura della conduzione della casa. Dipinge l'ecologia e la fenomenologia dei marciapiedi con prodigiosa fedeltà e sensibilità, poiché ha trascorso anni a pilotare i bambini (prima in carrozzina e nel passeggino, poi sui pattini a rotelle e in bicicletta) in queste acque agitate, oscillando sotto il peso di pesanti borse per la spesa, conversando con i vicini e cercando di non perdere il controllo della sua vita. Gran parte della sua autorevolezza intellettuale deriva dalla sua perfetta comprensione delle strutture e dei processi relativi alla vita

quotidiana. Riesce a far capire ai suoi lettori che le donne sanno molto bene cosa vuol dire vivere nelle città, strada per strada, giorno per giorno, molto meglio degli uomini che hanno progettato e costruito queste strade e queste città²⁴.

La Jacobs non usa mai espressioni come «femminismo» o «diritti delle donne» — nel 1960 poche parole erano più lontane dagli interessi del momento. Nondimeno, rivelando il punto di vista femminile su una questione di fondamentale interesse pubblico, e rendendo questo punto di vista ricco e complesso, incisivo e degno di interesse, l'autrice ha aperto il cammino alla grande ondata di energia femminista esplosa alla fine del decennio. Le femministe degli anni Settanta avrebbero fatto molto per riabilitare quel mondo domestico, «celato alla storia», che le donne avevano creato e difeso da sole attraverso i secoli. Avrebbero dimostrato, anche, che molti dei motivi tradizionali che le donne avevano creato per decorare tessuti, trapunte e stanze, avevano non solo un valore estetico loro proprio, ma anche il potere di rendere più ricca e profonda l'arte moderna. Per chiunque avesse conosciuto la Jacobs di persona, l'autrice di *Vita e morte*, al tempo stesso casalinga amorosa e dinamica donna moderna, questa possibilità acquistava immediatamente significato. Di conseguenza, ella alimentò non solo una ripresa del femminismo, ma anche la percezione, da parte di un numero sempre più vasto di uomini, che le donne avevano davvero qualcosa da dire riguardo a quella città e a quella vita che erano patrimonio di entrambi, e che noi avevamo impoverito sia le nostre che le loro esistenze non dando loro ascolto fino ad ora.

Il pensiero e l'azione della Jacobs preannunciarono una nuova grande ondata di attivismo e di attiviste che agivano in modo comunitario, in ogni dimensione della vita politica. Queste attiviste erano molto spesso mogli e madri, come la Jacobs, che avevano assimilato quel linguaggio-celebrazione della famiglia e del quartiere e la necessità di difendersi dalle forze esterne che volevano distruggere le loro vite — che lei aveva fatto tanto per creare. Alcune loro attività indicano tuttavia che un linguaggio ed un tono emozionale comuni possono nascondere visioni diametralmente opposte riguardo a ciò che è la vita moderna e a ciò

che dovrebbe essere. Qualsiasi attento lettore di *Vita e morte delle grandi città americane*, può rendersi conto che la Jacobs sta inneggiando alla famiglia e all'isolato in termini tipicamente modernisti: la sua strada ideale è piena di sconosciuti di passaggio, di gente diversa per classe sociale, gruppo etnico, età, credenza, stile di vita; la sua famiglia ideale è quella in cui le donne lavorano, gli uomini trascorrono molto tempo a casa, entrambi i genitori operano all'interno di piccole unità produttive facilmente gestibili non lontano da casa, in modo che i bambini possano fare le loro scoperte e crescere in un mondo in cui vi sono due sessi ed in cui il lavoro svolge un ruolo fondamentale nella vita di ogni giorno.

La strada e la famiglia così come le concepisce la Jacobs sono microcosmi in cui è riprodotta la diversità e la pienezza dell'intero mondo moderno. Tuttavia, per alcune persone che sembrano sulle prime parlare la sua stessa lingua, la famiglia e l'esiguo mondo che le sta intorno risultano essere alla fine simboli di un radicale anti-modernismo: per amore dell'integrità del quartiere, tutte le minoranze razziali, le deviazioni sessuali e ideologiche, i libri e i film polemici, il modo di far musica e di vestire della minoranza, debbono essere tenuti alla larga; l'indipendenza economica della donna, la sua libertà sessuale e politica debbono essere sacrificate: la donna deve restare al suo posto nell'isolato letteralmente ventiquattro ore su ventiquattro. Questa è l'ideologia della Nuova Destra, un movimento con enormi contraddizioni al suo interno, estremamente potente, antico quanto la stessa modernità, un movimento che utilizza tutte le moderne tecniche pubblicitarie e di mobilitazione di massa per indurre la gente a ribellarsi ai moderni ideali di vita, di libertà, e di ricerca di una felicità comune.

La cosa più interessante, ed irritante, in questo caso, è che gli ideologi della Nuova Destra hanno citato più di una volta la Jacobs come uno dei loro santi protettori. Si tratta davvero di una appropriazione fraudolenta? Oppure nella Jacobs c'è qualcosa che può comportare un uso improprio? A me sembra che sotto il suo testo modernista si celi un recondito significato anti-modernista, una sorta di rigurgito di nostalgia per una famiglia e un quartiere in

cui l'individuo fosse saldamente radicato, *ein feste Burg*, un solido rifugio contro tutte le pericolose correnti di libertà e di ambiguità dalle quali tutti gli uomini e tutte le donne moderni si lasciano trasportare. La Jacobs, come tanti modernisti da Rousseau e Wordsworth a D.H. Lawrence e Simone de Beauvoir, si muove in una sorta di limbo in cui la linea di demarcazione tra il modernismo più ricco e complesso e la più totale malafede dell'anti-modernismo modernista, ammesso che esista realmente, è molto sottile ed ambigua.

La prospettiva della Jacobs presenta anche un altro ordine di difficoltà. Talvolta la sua visione sembra totalmente idilliaca: ella insiste, per esempio, sul fatto che in un quartiere pieno di vita, brulicante di negozi inframmezzati ad abitazioni, grazie al costante movimento sui marciapiedi, grazie alla possibilità di sorvegliare facilmente le strade dall'interno delle case e dei negozi, il crimine non esisterà. Leggendo questa affermazione, viene spontaneo chiedersi su che pianeta pensi di vivere la Jacobs, ma se riandiamo con il pensiero, e con un po' di scetticismo, alla sua descrizione dell'isolato, capiamo subito cosa c'è che non va. Nel suo inventario la gente del quartiere è circondata dello stesso alone che è possibile ritrovare in un murale WPA o nella versione hollywoodiana dell'equipaggio di un caccia-bombardiere della seconda guerra mondiale: tutte le razze, le religioni e i colori uniti nello sforzo di far restare l'America libera per voi e per me. Possiamo sentire l'appello: «Holmstrom... O'Leary... Scagliano... Levy... Washington...». Ma un momento, ecco il problema: non c'è nessun «Washington» sul caccia-bombardiere della Jacobs, vale a dire, nel suo isolato non ci sono negri. Ecco cos'è che fa sembrare idilliaca la sua concezione del quartiere: la sua, è la città prima dell'arrivo dei negri. Il suo mondo spazia dalle oneste classi lavoratrici di razza bianca che si trovano in fondo alla scala sociale alla media borghesia di professionisti bianchi che ne è al vertice. Al di sopra non c'è niente e nessuno, ma la cosa più importante, qui, è che non c'è niente e nessuno neppure al di sotto: non ci sono figliastri nella famiglia di occhi della Jacobs.

Nel corso degli anni Sessanta, tuttavia, milioni di negri e

ispanici confluirono nelle città americane — proprio nel momento in cui il lavoro di cui erano alla ricerca e le opportunità che avevano arriso in precedenza agli immigrati poveri, stavano cominciando a scemare o a sparire. (Questo venne simboleggiato a New York dalla chiusura del Brooklyn Navy Yard, un tempo la maggiore riserva di posti di lavoro della città). Molti di essi si ritrovarono disperatamente poveri, disoccupati cronici, emarginati allo stesso tempo per motivi razziali ed economici: un enorme *Lumpenproletariat* senza prospettive e senza speranze. In queste condizioni, non c'è da meravigliarsi che si diffondessero come piaghe la rabbia, la disperazione e la violenza e che, un po' ovunque in America, centinaia di quartieri urbani, che un tempo erano stati solidi, si disgregassero completamente. Molti quartieri, compreso il West Village della Jacobs, rimasero relativamente intatti e giunsero perfino ad incorporare alcuni negri e ispanici nelle loro famiglie di occhi. Tuttavia, alla fine degli anni Sessanta, era evidente che, tra la disparità di ceto sociale e i conflitti razziali che laceravano la vita delle città americane, nessun quartiere urbano, di qualsiasi zona, neppure il più vivace e il più sano, poteva essere esente dal crimine, dalla violenza gratuita, da una rabbia e da una paura ormai diffuse. La fiducia della Jacobs nella innocuità dei suoni che udiva provenire dalla strada nel cuore della notte era destinata a restare, nella migliore delle ipotesi, un sogno.

Che luce getta la visione della Jacobs sulla vita del Bronx? Benché non riesca a percepire la presenza di talune ombre nella vita del quartiere, è sorprendente come ella riesca a coglierne la luminosità, una luminosità sia interiore che esteriore che il conflitto etnico e di classe potevano complicare ma non distruggere. Ogni figlio del Bronx che si trovi a percorrere Hudson Street con la Jacobs, riconoscerà, dolendosene, molte delle nostre strade. Ci possiamo abbandonare ai ricordi sintonizzandoci su quelle visioni, su quei suoni, su quegli odori, sentendoci in perfetta armonia con essi — pur sapendo, forse meglio della Jacobs, che non vi mancavano i segni di un'enorme dissonanza. Ad ogni modo, questo Bronx, il nostro Bronx, oggi è in gran parte scomparso, e noi sappiamo che non ci sentiremo mai più nuovamente a casa in

nessun altro luogo. Perché è scomparso? Doveva scomparire? C'era qualcosa che avremmo potuto fare per tenerlo in vita? I pochi frammentari riferimenti al Bronx presenti nel libro della Jacobs rivelano l'ignoranza snobistica dell'abitante del Greenwich Village: la sua teoria, nondimeno, implica chiaramente che quartieri cadenti ma vivi e palpitanti come quelli del centro del Bronx dovrebbero essere in grado di reperire le risorse interiori necessarie per difendersi e perpetuarsi. E' giusta questa teoria?

Ecco il punto in cui entra in causa Robert Moses con la sua autostrada: egli ha trasformato una potenziale entropia a lungo termine in un'improvvisa, inesorabile catastrofe; distruggendo un gran numero di quartieri dall'esterno, ci ha precluso per sempre la possibilità di sapere se essi sarebbero crollati o si sarebbero rigenerati dall'interno. Ma Robert Caro, partendo da una prospettiva jacobsoniana, dimostra efficacemente quanto sia fondata la teoria secondo cui il centro del Bronx aveva una sua forza interiore: bastava solo che fosse abbandonato a se stesso. In due capitoli del *The Power Broker*, intitolati entrambi «One Mile», Caro descrive la distruzione di un quartiere a circa un miglio di distanza dal mio. Comincia col tratteggiare un grazioso panorama di questo quartiere, una miscela sentimentale, ma riconoscibile, dell'Hudson Street della Jacobs e de *Il Violinista sul tetto*. La potenza evocativa di Caro fa sì che proviamo orrore e sgomento nel vedere Moses avanzare inesorabilmente all'orizzonte. Sembra che l'autostrada Cross-Bronx avrebbe potuto essere leggermente deviata e fatta passare intorno al quartiere. Anche gli ingegneri di Moses ritenevano che la deviazione fosse praticabile, ma il grand'uomo non ne volle sapere: si servì di ogni sorta di pressioni e di inganni, d'intrighi e di mistificazioni a sua disposizione, ossessivamente determinato a ridurre in polvere questo piccolo mondo. (Quando Caro, a vent'anni di distanza, gli chiese come mai il portavoce della protesta popolare avesse ceduto improvvisamente le armi, la risposta di Moses, enigmatica ma gongolante di maligna soddisfazione, fu: «Aveva sbattuto la testa contro una scure»)²⁵. La prosa di Caro si fa vieppiù incandescente e sarcastica a mano a mano che egli ci mostra il diffondersi della rovina attorno

all'autostrada, un isolato dopo l'altro, un anno dopo l'altro, mentre Moses, novella reincarnazione del Generale Sherman, si slanciava sfrenato per le strade del nord, seminando una scia di terrore da Harlem al Sound.

Tutto ciò che Caro afferma sembra rispondere al vero. Eppure, eppure... non è tutta la verità. Restano ancora degli interrogativi che ci dobbiamo porre. Cosa sarebbe successo se gli abitanti del Bronx degli anni Cinquanta avessero avuto gli strumenti concettuali, il vocabolario, l'ampio consenso di pubblico, la disposizione per la pubblicità e la mobilitazione di massa, che i residenti di molti quartieri americani avrebbero acquisito negli anni Sessanta? Cosa sarebbe accaduto se anche noi, come gli abitanti della zona inferiore di Manhattan, i vicini della Jacobs, pochi anni più tardi, fossimo riusciti ad impedire la costruzione di quella terribile strada? Quanti di noi oggi sarebbero ancora nel Bronx, a prendersene cura e a combattere per esso come per se stessi? Alcuni di noi senza dubbio, ma non molti, temo, e in ogni caso — duole ammetterlo — non io. Perché il Bronx della mia giovinezza era ossessionato e ispirato dal grande sogno moderno della mobilità. Vivere bene significava salire nella scala sociale, e questo, a sua volta, significava spostarsi fisicamente; trascorrere la propria esistenza vicino a casa equivaleva a non vivere affatto. Anche i nostri genitori, che erano saliti socialmente spostandosi dal Lower East Side, credevano, con una fede pari alla nostra, che ciò fosse giusto, anche se i loro cuori furono sul punto di spezzarsi quando ce ne andammo. Neppure i radicali della mia giovinezza mettevano in discussione questo sogno — e il Bronx della mia infanzia era pieno di radicali —: il loro unico rimpianto era che quel sogno non si realizzasse, che la gente non fosse in grado di muoversi velocemente o liberamente o in maniera abbastanza uniforme. Quando si vede la vita in questo modo, tuttavia, nessun quartiere o ambiente può essere nulla più di una tappa lungo il cammino della vita, di una rampa di lancio per voli più alti e orbite più vaste delle nostre. Anche Molly Goldberg, dea in terra del Bronx ebraico, si sarebbe mossa (dopo che Philip Loeb, che interpretava il ruolo di marito di Molly, venne portato — dalla lista nera — allo scoperto e,

subito dopo, fuori dal paese). La nostra era, come afferma Léonard Michaels, «la mentalità di quei tipi di quartiere che, il più presto possibile, fecero uscire l'inferno dai loro paraggi». Di conseguenza non avevamo alcun mezzo per sfuggire all'ingranaggio che muoveva il sogno americano, perché esso stava trascinando anche noi, anche se sapevamo che quell'ingranaggio poteva stritolarci. Nei decenni del boom post-bellico, la forza disperata di questa visione, il frenetico impulso economico e psichico verso un'ascesa sociale e uno spostamento fecero crollare centinaia di quartieri come il Bronx, anche quando non c'era nessun Moses a guidare l'esodo e nessuna autostrada a renderlo più veloce.

Così, i ragazzi o le ragazze del Bronx non potevano sottrarsi in alcun modo all'impulso a muoversi: era saldamente radicato in noi come nel mondo che ci circondava. Moses era entrato presto nelle nostre anime. Tuttavia era per lo meno possibile pensare in quale direzione spostarsi, ed a quale velocità, e a quale prezzo umano. Una notte del 1967, ad un ricevimento accademico, fui presentato ad un vecchio figlio del Bronx che, crescendo, era diventato un famoso futurologo e un ideatore di sceneggiature riguardanti le guerre nucleari. Era appena ritornato dal Vietnam, ed io ero attivo nel movimento pacifista, ma non volevo dei guai proprio quella sera, così gli chiesi, invece, degli anni trascorsi nel Bronx. Discorremmo abbastanza affabilmente, fino a quando non gli dissi che la strada di Moses stava portando via le ultime tracce della nostra fanciullezza. Bene, egli disse, più presto è meglio è; non capivo dunque che la distruzione del Bronx avrebbe soddisfatto il fondamentale imperativo morale del Bronx? Quale imperativo morale? chiesi. Scoppiò a ridere, urlandomi rabbiosamente in faccia: «Vuoi sapere qual è la moralità del Bronx? Fila via, sciocco!». Per la prima volta nella mia vita, rimasi senza parole dallo sbigottimento. Era la brutale verità: avevo lasciato il Bronx, proprio come aveva fatto lui, e proprio come eravamo stati educati a fare e ora il Bronx stava crollando non solo a causa di Robert Moses, ma anche per colpa di tutti noi. Era vero, ma cosa c'era da ridere? Mi tirai indietro e tornai a casa mentre egli cominciava a parlare del Vietnam.

Perché la risata del futurologo mi aveva fatto venire voglia di piangere? Aveva volto in scherzo quella che mi aveva colpito come una delle più dure realtà della vita moderna: la lacerazione nelle menti e la ferita nei cuori degli uomini e delle donne in movimento — come lui, come me — erano altrettanto reali e profonde degli impulsi e dei sogni che ci avevano spinto ad andare via. Nella sua risata echeggiava tutta l'ottimistica fiducia della nostra cultura ufficiale, la fede civica che l'America avrebbe superato le proprie contraddizioni interne semplicemente allontanandosene.

Mentre riflettevo su questo, vidi con maggiore chiarezza ciò che i miei amici ed io avevamo in mente quando bloccavamo il traffico nel corso di quegli anni. Stavamo cercando di riaprire le ferite interne della nostra società, di dimostrare che esse erano ancora lì, chiuse ma mai guarite, più profonde e più infette che mai e che se non fossero state rapidamente curate sarebbero peggiorate. Sapevamo che la vita brillante della gente delle corsie a scorrimento veloce era altrettanto profondamente mutilata della vita demolita e sepolta della gente della strada. Lo sapevamo, poiché noi stessi stavamo proprio allora imparando a vivere in quella corsia e ad amare la velocità. Tuttavia questo significava che il nostro progetto era intriso di paradossi fin dall'inizio. Stavamo dandoci da fare per aiutare altra gente, e altre genti — negri, spagnoli, bianchi indigenti, vietnamiti — a lottare per le loro case, proprio mentre noi abbandonavamo le nostre. Noi, che sapevamo così bene cosa si prova a estirpare le proprie radici, ci stavamo scagliando contro uno stato ed un sistema sociale che sembravano voler estirpare, o far saltare per aria, le radici del mondo intero. Bloccando il traffico, stavamo bloccando il nostro cammino. Finché fummo in grado di coglierle, le nostre lacerazioni infusero nella Nuova Sinistra un profondo senso di ironia, una tragica ironia che divenne una presenza abituale in tutte le nostre spettacolari produzioni di commedie, melodrammi e farse surreali a sfondo politico. Il nostro teatro politico mirava ad obbligare il pubblico a rendersi conto di essere anch'esso protagonista della tragedia americana dello sviluppo: tutti noi, tutti gli americani, tutti i moderni, ci eravamo lanciati in una corsa entusiasmante ma letale. Avevamo bisogno di

chiederci, sia a titolo individuale che a titolo collettivo, chi eravamo e cosa volevamo essere, e dove stavamo correndo a gran velocità, e a quale prezzo umano. Ma non c'era alcuna possibilità di riflettere a fondo su nulla, sotto la pressione del traffico che ci stava spingendo tutti avanti: di conseguenza, il traffico avrebbe dovuto essere fermato.

Così trascorsero gli anni Sessanta: il mondo dell'autostrada stava accelerando i suoi ritmi in vista di un'espansione e di uno sviluppo ancor più giganteschi, trovandosi tuttavia attaccato da una moltitudine di urla appassionate, provenienti dalla strada, singole urla che avrebbero potuto trasformarsi in un appello collettivo, erompendo al centro del traffico, inducendo quei giganteschi motori a fermarsi, o, se non altro, a rallentare considerevolmente.

Gli anni Settanta: «Bringing it all back home»

La mia patria è il quarantesimo distretto, a Brooklyn: è lì che sono cresciuto. Il resto degli Stati Uniti, per me non esiste se non come un'idea, una storia, una letteratura...

Nei miei sogni io ritorno al quarantesimo distretto, come un paranoico torna alle sue ossessioni...

La sostanza del sogno è la pena del distacco. Il sogno vive anche dopo che il corpo è stato sepolto.

(Henry Miller, *Black Spring*)

Essere strappati alle proprie radici; consumare l'ultimo pasto nel proprio vecchio quartiere...

Tornare a consultare i segni sul palmo della mano: accorgersi che la linea della vita, spezzata, mantiene la sua direzione.

(Adrienne Rich, *Shooting Script*)

La filosofia è in fondo nostalgia, è il bisogno di essere a casa, dovunque. Allora, dove stiamo andando? Stiamo sempre tornando

a casa.

(Novalis, *Frammenti*)

Ho descritto i conflitti degli anni Sessanta come una lotta tra forme opposte di modernismo, che ho definito simbolicamente «il mondo dell'autostrada» e «un urlo per la strada». Molti di coloro che, come noi, fecero dimostrazioni per quelle strade, ci hanno permesso di sperare, proprio mentre i camions e la polizia si lanciavano verso di noi, che da tutte quelle lotte potesse scaturire un giorno una nuova sintesi, una nuova forma di modernità in cui tutti noi potessimo muoverci in armonia con l'ambiente circostante, in cui tutti noi potessimo sentirci a nostro agio. Questa speranza è stata uno dei simboli vitali degli anni Sessanta. Non durò a lungo. Ancor prima della fine del decennio, fu evidente che non stava per essere raggiunta alcuna sintesi dialettica e che avremmo dovuto riporre tutte quelle speranze, per un lungo periodo di tempo, se avevamo intenzione di andare avanti negli anni.

Non fu solo questo a frantumare la Nuova Sinistra: bensì il fatto che avevamo perduto la nostra capacità di stare simultaneamente sulla strada e sulla dritta via e perciò, come tutti i coraggiosi modernisti degli anni Sessanta, ci disgregammo. Il problema, però, era ancora più grave: ben presto divenne evidente che anche il mondo dell'autostrada, sul cui spirito di iniziativa e sul cui dinamismo avevamo sempre fatto affidamento, stava cominciando a franare. Il periodo del grande boom economico che era durato, al di là di ogni aspettativa, per un quarto di secolo dopo la fine della seconda guerra mondiale, stava oramai volgendo al termine. La combinazione di inflazione e di stasi tecnologica (che era da imputare in larga misura a quella guerra del Vietnam di cui non si riusciva ancora a scorgere la fine), oltre allo svilupparsi di una crisi energetica di portata mondiale (che dobbiamo imputare in gran parte al nostro successo spettacolare), avrebbe implacabilmente richiesto il suo tributo — benché nessuno, agli inizi degli anni Settanta, potesse azzardare previsioni sull'entità di

quel tributo.

La fine del boom non mise in serio pericolo nessuno — i multimiliardari, come loro solito, avevano provveduto quasi tutti a mettersi al riparo — tuttavia la visione che ognuno di noi aveva del mondo moderno e delle sue possibilità avrebbe dovuto essere riveduta. Gli orizzonti della crescita e dell'espansione si restrinsero improvvisamente: dopo decenni in cui avevamo avuto a disposizione una quantità di energia sufficientemente abbondante e sufficientemente a buon mercato da consentire di creare e ricreare continuamente il mondo daccapo, le società moderne ora avrebbero dovuto imparare alla svelta a servirsi delle proprie energie in costante diminuzione per proteggere le sempre minori risorse a loro disposizione e per impedire al loro mondo di affondare. Durante il prospero decennio che era seguito alla prima guerra mondiale, il simbolo dominante della modernità era stato il segnale di via libera; durante il boom spettacolare che seguì la seconda guerra mondiale, il simbolo principale fu la rete federale di autostrade, in cui il conducente poteva andare da una costa all'altra senza incontrare praticamente alcun semaforo. Le società moderne degli anni Settanta furono costrette invece a vivere all'ombra dei limiti di velocità e dei segnali di stop. In questi anni di mobilità ridotta, gli uomini e le donne moderni si ritrovarono dovunque a riflettere profondamente sulla distanza che erano intenzionati a percorrere e sulle direzioni da seguire, oltre a dover cercare nuovi mezzi con cui spostarsi. E' da questo processo di riflessione e di ricerca — un processo che ha appena preso il via — che è scaturito il modernismo degli anni Settanta.

Per mostrare come siano mutate le cose, desidero ritornare brevemente al vasto dibattito sul significato della modernità negli anni Sessanta. Uno degli ultimi interessanti interventi in questo dibattito, e forse una sorta di suo memoriale, è stato quello del critico letterario Paul De Man, dal titolo «Literary History and Literary Modernity». Per De Man, che scriveva nel 1969, «l'intera forza dell'idea di modernità» è riposta nel «desiderio di cancellare tutto ciò che è venuto prima» in modo da raggiungere «un punto di partenza radicalmente nuovo, un punto che possa davvero dirsi

“presente”». De Man usava come metro di confronto per la modernità l'idea nietzschiana (elaborata in *Uso e abuso della storia*, del 1873) secondo cui occorre dimenticare pervicacemente il passato per poter ottenere o creare qualcosa nel presente: «Nietzsche è spietato nel dimenticare: la cecità con la quale si scaglia nell'azione trascende ogni esperienza passata, e coglie lo spirito autentico della modernità». In questa prospettiva, «la modernità e la storia risultano diametralmente opposte l'una all'altra»²⁶.

De Man non forniva alcun esempio contemporaneo, ma il suo schema poteva facilmente abbracciare tutti i tipi di modernismi che negli anni Sessanta svolgevano la loro attività con grande varietà di mezzi e generi.

C'era Robert Moses, naturalmente, che aveva aperto il cammino a colpi di ascia al suo mondo dell'autostrada attraverso la città, cancellando ogni traccia di vita precedente; c'era Robert McNamara, che nella giungla del Vietnam aveva rapidamente fatto spazio a città ed aeroporti, e scaraventato milioni di abitanti dei villaggi nel mondo moderno (la strategia della «modernizzazione forzata» elaborata da Samuel Huntington) dopo aver ridotto in macerie il loro mondo a suon di bombe; c'era Mies van der Rohe, i cui contenitori modulari di vetro, identici ovunque, stavano cominciando ad invadere tutte le metropoli, ugualmente immemori dell'ambiente circostante, al pari del gigantesco lastrone che si erge al centro del mondo primitivo descritto in *2001, Odissea nello spazio*, di Stanley Kubrick. Non dobbiamo, però, dimenticarci dell'ala apocalittica della Nuova Sinistra nella fase terminale del suo delirio intorno al 1969-1970, allorché si beava della visione di orde barbariche che distruggevano Roma, e scriveva «Demoliamo i Muri» su tutti i muri e andava tra la gente al grido dello slogan «Combattiamo la gente».

Naturalmente, la storia non è tutta qui. Ho già affermato in precedenza che alcuni dei modernismi più creativi degli anni Sessanta consistevano in «urla per la strada», in visioni di quei mondi e di quei valori che la marcia trionfante della modernizzazione stava calpestando o lasciandosi alle spalle.

Malgrado ciò, gli artisti, i pensatori e gli attivisti che sfidarono il mondo dell'autostrada davano per scontata la sua inesauribile energia ed il suo impeto inesorabile. Essi considerarono le loro opere e le loro azioni come antitesi, strette in un duello dialettico con una tesi che stava riducendo al silenzio tutte le urla e cancellando le strade dalla faccia del mondo moderno. Questa lotta tra modernismi radicalmente opposti contribuì a dare alla vita degli anni Sessanta molta della sua coerenza e del suo entusiasmo.

Quello che accadde negli anni Settanta fu che, con lo spegnersi dei giganteschi motori dello sviluppo economico e dell'espansione e il pressoché totale arresto del traffico, le società moderne persero improvvisamente la possibilità di sbarazzarsi del proprio passato. Per tutti gli anni Sessanta, il quesito era stato se esse dovessero farlo oppure no; ora, negli anni Settanta, la risposta era semplicemente che non potevano. La modernità non avrebbe più potuto permettersi il lusso di lanciarsi in una «azione che trascendesse ogni esperienza passata» (come espose De Man), per «cancellare tutto ciò che è venuto prima, nella speranza di giungere alla fine ad un vero presente... a un nuovo punto di partenza». I modernisti degli anni Settanta non potevano permettersi di annullare il passato e il presente allo scopo di creare un nuovo mondo *ex nihilo*: dovevano imparare a venire a patti con il mondo che li circondava, e prenderlo come punto di partenza per il loro lavoro.

Molti modernisti del passato hanno ritrovato se stessi attraverso l'oblio; i modernisti degli anni Settanta sono stati obbligati a ritrovare se stessi attraverso il ricordo. I primi modernisti hanno cancellato il passato per giungere ad un nuovo punto di partenza; i nuovi punti di partenza degli anni Settanta vanno cercati nei tentativi di recuperare vecchie forme di vita, sepolte ma non morte. Il progetto in sé e per sé non costituiva una novità, ma assunse una nuova urgenza in un decennio in cui il dinamismo dell'economia moderna e della tecnologia sembrava prossimo al collasso. In un momento in cui la società moderna pareva aver perso la capacità di creare un nuovo splendido futuro, il modernismo venne sottoposto ad enormi pressioni, al fine di

scoprire nuove sorgenti di vita nei confronti con le immagini del passato.

In questo paragrafo finale, cercherò di caratterizzare alcuni di questi confronti d'immagini, nei loro diversi mezzi e generi. Ancora una volta, svilupperò la mia trattazione attorno a dei simboli: il simbolo della casa e il simbolo dei fantasmi. I modernisti degli anni Settanta tendevano ad essere ossessionati dal pensiero delle case, delle famiglie e dei quartieri che avevano abbandonato per essere moderni alla maniera degli anni Cinquanta e Sessanta, perciò ho intitolato questo paragrafo «Bringing it all back home»²⁷. Le case verso cui i modernisti tendono a ritornare oggi sono spazi ben più personali e privati di quanto non siano l'autostrada o la strada. D'altra parte, lo sguardo verso casa è uno sguardo «all'indietro», a ritroso nel tempo — ancora una volta radicalmente diverso dal movimento in avanti dei modernisti dell'autostrada, o dal libero movimento in ogni direzione dei modernisti della strada — a ritroso nella nostra fanciullezza, a ritroso nel passato storico della nostra società. Nello stesso tempo, però, i modernisti non hanno tentato di mescolarsi o di fondersi con il proprio passato — ciò distingue il modernismo dal sentimentalismo — ma piuttosto di «riportare tutto» nel passato, il che significava orientare verso il passato gli individui che essi erano diventati nel presente, portare in quelle antiche case visioni e valori che potevano cozzare radicalmente tra loro — e forse scatenare nuovamente i tragici conflitti che li avevano spinti in un primo tempo ad abbandonarle.

In altre parole, il rapporto del modernismo con il passato, qualsiasi conformazione esso assuma, non sarà facile. Il mio secondo simbolo è implicito nel titolo del volume: «tutto ciò che vi è di solido si dissolve nell'aria...». Ciò significa che il nostro passato, comunque fosse, era un passato in via di dissolvimento: vorremmo aggrapparci ad esso, ma lo troviamo inconsistente e inafferrabile; ci volgiamo indietro alla ricerca di qualcosa di solido cui appoggiarci, per ritrovarci ad abbracciare un fantasma. Il modernismo degli anni Settanta è stato un modernismo di fantasmi.

Uno dei temi centrali nella cultura degli anni Settanta è stato

la riabilitazione della memoria e della storia etnica come elemento vitale dell'identità personale, il che ha costituito uno sviluppo sorprendente per la storia della modernità. I modernisti oggi non affermano più, con la stessa insistenza dei modernisti di ieri, che dobbiamo smettere di essere ebrei, o negri, o italiani, o qualsiasi altra cosa, per essere soltanto moderni. Se si può dire che tutte le società imparano qualcosa, allora sembra che le società moderne degli anni Settanta abbiano imparato che l'identità etnica — non soltanto la propria ma quella di ognuno — era essenziale per raggiungere quella profondità e quella pienezza dell'io che la vita moderna schiudeva e prometteva a tutti. Questa consapevolezza ha fatto sì che *Radici* di Alex Haley e, un anno dopo, *Olocausto* di Gerald Green, venissero seguiti da un pubblico non soltanto larghissimo — il più vasto nella storia della televisione — ma attivamente partecipe e sinceramente commosso. La fortuna di *Radici* e di *Olocausto*, non soltanto in America ma in tutte le parti del mondo, stava ad indicare che, quali che fossero le qualità di cui l'umanità contemporanea era priva, la nostra capacità di empatia era immensa. Sfortunatamente, a sceneggiati come *Radici* e *Olocausto* manca la profondità necessaria per trasformare l'empatia in reale comprensione. Entrambe le opere offrono versioni eccessivamente idealizzate di un passato familiare ed etnico, in cui tutti gli antenati sono belli, nobili ed eroici, e tutte le sofferenze, l'odio e i guai sono provocati da gruppi di oppressori «esterni». Ciò contribuisce più allo sviluppo del genere tradizionale di romanzo familiare che a quello di una moderna consapevolezza etnica.

Peraltro, non è detto che negli anni Settanta non si possa trovare anche la realtà. L'unica esplorazione della memoria etnica di questo periodo, e la più impressionante, credo sia *Woman Warrior* di Maxine Hong Kingston. Per la Kingston, il simbolo fondamentale del passato familiare ed etnico non sono le radici ma i fantasmi: il suo libro reca infatti come sottotitolo «Memorie di un'adolescenza tra i fantasmi»²⁸. L'immaginazione della Kingston è intrisa della storia e del folklore cinese, di mitologia e superstizione. Ella riesce a comunicarci la sensazione della bellezza e della pienezza della vita in un villaggio cinese — la vita dei suoi

genitori — prima della Rivoluzione, facendoci sentire, nello stesso tempo, tutto l'orrore di quella vita: il libro si apre con il linciaggio di una zia dell'autrice, incinta, e prosegue attraverso una serie angosciosa di crudeltà, abbandoni, tradimenti ed assassini imposti dalla società. L'autrice è ossessionata dai fantasmi delle vittime del passato, i cui fardelli accetta di prendere sulle proprie spalle accettando di scrivere di quel passato; condivide il mito dell'America vista dai suoi genitori come un paese di fantasmi, moltitudini di ombre bianche al tempo stesso irreali e dotate di poteri magici; teme che i suoi stessi genitori siano solo dei fantasmi — dopo trent'anni, non è ancora sicura di conoscere il vero nome di quegli immigrati, e di conseguenza non è certa di conoscere neanche il proprio; è ossessionata da incubi ancestrali da cui impiegherà tutta una vita a risvegliarsi; assiste alla propria metamorfosi in fantasma, perdendo la propria realtà corporea proprio mentre impara a camminare a testa alta nel mondo dei fantasmi, «a fare cose da fantasmi anche meglio di quanto sappiano farle i fantasmi», a scrivere libri come questo.

La Kingston ha l'abilità di creare singole scene — reali o mitiche, del passato o del presente, immaginate o vissute direttamente — di notevole immediatezza e luminosa chiarezza, e tuttavia il rapporto fra le diverse dimensioni del suo essere non è mai integro o risolto: mentre avanziamo ondeggiando tra un piano e l'altro, sentiamo che il processo esistenziale ed artistico è ancora in corso, che l'autrice non lo ha ancora completato, e sta rimaneggiando continuamente quel suo vasto complesso di fantasmi nella speranza di scoprire un qualche ordine espressivo in cui poter alla fine inserirsi stabilmente. Le sue identità personali, sessuali ed etniche restano ambigue fino alla fine — proprio per quegli stessi aspetti per cui i modernisti hanno sempre dimostrato che l'identità moderna è costretta ad essere ambigua — ma ella mostra grande coraggio ed inventiva nel guardare in faccia i propri fantasmi e nel battersi per dare ad ognuno il proprio nome. Resta lacerata o sparsa in una dozzina di direzioni, come una maschera cubista, o la *Fanciulla allo specchio* di Picasso, ma, fedele a questa tradizione, trasforma la disgregazione in una nuova forma di ordine

che è omogeneo all'arte moderna.

Un confronto altrettanto efficace con la casa e con i suoi fantasmi ha luogo nella trilogia del Performance Group, *Three Places in Rhode Island*, elaborata tra il 1975 e il 1978. I tre spettacoli sono costruiti attorno alla vita di un membro della compagnia, Spalding Gray, e mettono in scena la sua evoluzione come individuo, come personaggio, come attore, come artista. La trilogia è una sorta di *Recherche du temps perdu*, e si inserisce nella tradizione inaugurata da Proust e da Freud. Il secondo lavoro, ed il più efficace dei tre, *Rumstick Road*²⁹, rappresentato per la prima volta nel 1977, è incentrato sul malessere e sulla graduale disgregazione psichica della madre di Gray, Elizabeth, culminati nel suicidio di quest'ultima, nel 1967. Lo spettacolo rappresenta i tentativi fatti da Gray per capire sua madre, la sua famiglia e se stesso, prima da bambino e poi da adulto, e per vivere con ciò che sa e con ciò di cui non verrà mai a conoscenza.

Questa ricerca angosciata ha due illustri precursori, il lungo poema *Kaddish* (1959) di Allen Ginsberg e il romanzo breve di Peter Handke: *A Sorrow Beyond Dreams* (1972). Ciò che rende *Rumstick Road* particolarmente sorprendente, e gli imprime il caratteristico marchio degli anni Settanta, è il modo in cui si serve del complesso delle tecniche di rappresentazione e delle forme artistiche multimediali degli anni Sessanta per schiudere nuove profondità allo spazio interiore dell'individuo. *Rumstick Road* riunisce e fonde insieme musica dal vivo e registrata, danza, proiezioni di diapositive, fotografie, movimenti astratti, una complessa illuminazione (compresi i flash), immagini e suoni in videotape, per evocare stati della coscienza e modi di essere diversi ma strettamente connessi tra loro. L'azione consiste in monologhi, in cui Gray si rivolge direttamente all'uditorio; in rappresentazioni dei suoi sogni e delle fantasticherie (in cui egli a volte interpreta il ruolo di uno dei fantasmi che lo ossessionano); in colloqui registrati su nastro con suo padre, con sua nonna, con i vecchi amici e i vicini di Rhode Island, con lo psichiatra di sua madre (in cui mima con il movimento delle labbra le parole che provengono da un nastro); in una serie di diapositive che mostrano la vita della sua famiglia nel

corso degli anni (Gray è contemporaneamente un personaggio, e come tale compare nelle immagini, e una sorta di narratore e commentatore della *Nostra città*); in alcune delle musiche che significano di più per Elizabeth Gray, accompagnate dalla danza e dalla narrazione.

Tutto questo si svolge in un ambiente straordinario. Il palcoscenico è diviso in tre settori uguali: in determinati momenti l'azione ha luogo in due di essi, e talvolta in tutti simultaneamente. Al centro, in piena luce, campeggia una cabina di comando per gli audiovisivi occupata da un irreale direttore tecnico; direttamente sotto la cabina, un divano che talvolta funge da lettino dello psichiatra, su cui Gray interpreta alternativamente la parte del terapeuta (o dell'«analista») e dei vari pazienti. Alla sinistra del pubblico, in una profonda rientranza che forma una stanza, un ingrandimento della casa della famiglia Gray in Rumstick Road, ove si svolgono molti episodi; talvolta il muro diventa bianco e la stanza assume le sembianze di uno dei recessi interni della mente di Gray, dando luogo alla rappresentazione drammatica di molte scene sinistre, ma anche quando l'immagine della casa è assente, la sua aura è lenta a scomparire. Alla destra del pubblico vi è un'altra profonda stanza, con una grande finestra panoramica, che rappresenta la stanza di Gray nella vecchia casa. Domina questa stanza, per la maggior parte dello spettacolo, un'enorme tenda rossa, gonfiabile, a forma di cupola, illuminata dall'interno, magicamente e minacciosamente allusiva (il ventre di una balena? il grembo di una madre? un cervello?); gran parte dell'azione che si svolge nella stanza ha luogo sopra, dentro o attorno a questa tenda, che giganteggia in primo piano come un vero e proprio personaggio spettrale. Più avanti nello spettacolo, quando Gray e suo padre saranno riusciti finalmente a parlare della madre e del suo suicidio, i due sollevano insieme la tenda e la gettano, attraverso la finestra, fuori della stanza: è ancora visibile, e stranamente luminosa, come la luna, ma a distanza e in prospettiva.

Rumstick Road lascia intendere che questo è l'unico genere di liberazione e riconciliazione possibile per gli esseri umani in questo mondo. Per Gray, e per noi, nella misura in cui riusciamo ad

identificarci con lui, la liberazione non è mai totale, ma è reale e sofferta: egli non si è limitato a scrutare l'interno dell'abisso, ma vi è penetrato, portando alla luce la sua profondità per tutti noi. Gli altri attori sono stati di grande aiuto per Gray: l'intimità e la comunanza d'intenti sviluppate nel corso di anni di lavoro portato avanti in stretta collaborazione sono assolutamente vitali per la fatica che deve compiere: scoprire, affrontare ed essere se stesso. La loro produzione collettiva drammatizza i modi in cui si sono sviluppati i collettivi teatrali durante lo scorso decennio. Nell'ambiente intensamente politicizzato degli anni Sessanta, quando gruppi come il Living Theater, l'Open Theater e la San Francisco Mime Troupe erano alcune tra le compagini più entusiasmanti del teatro americano, le loro opere e le loro esistenze collettive vennero prospettate come gli unici mezzi per sfuggire alla trappola del privato e dell'individualità borghese, come modelli della società comunista del futuro. Nei relativamente apolitici anni Settanta, quei gruppi subirono un'evoluzione, trasformandosi da sette comuniste in sorte di comunità terapeutiche, la cui forza collettiva poteva mettere ogni membro in condizione di cogliere ed abbracciare la profondità della propria vita individuale. Opere come *Rumstick Road* mostrano le varie direzioni creative in cui può svilupparsi tale evoluzione.

Uno dei temi fondamentali del modernismo degli anni Settanta è costituito dall'idea ecologica del riciclaggio: scoprire nuovi significati e nuove potenzialità in cose e forme di vita ormai superate. Alcuni dei riciclaggi più creativi degli anni Settanta hanno avuto luogo, in tutta l'America, proprio in quel genere di quartieri decrepiti celebrato da Jane Jacobs agli inizi degli anni Sessanta. Il decennio trascorso da allora ha reso le cose talmente diverse, che quelle stesse iniziative, che all'epoca del *boom* del 1960 sembravano una piacevole alternativa, sono giunte oggi ad essere sentite come un disperato imperativo. Il nostro più grande, e forse più drammatico, riciclaggio urbano si è verificato esattamente nello stesso luogo in cui il ciclo dell'esistenza di Spalding Gray veniva rappresentato per la prima volta in pubblico: il quartiere più povero di Manhattan, ora noto come SoHo. Questo quartiere di laboratori,

magazzini e piccole fabbriche risalenti al diciannovesimo secolo, che si stende tra Houston Street e Canal Street, era letteralmente anonimo: non aveva un nome fino a circa un decennio fa. Dopo la seconda guerra mondiale, con lo svilupparsi del mondo dell'autostrada, il quartiere subì un enorme deprezzamento a causa della sua obsolescenza, e gli urbanisti degli anni Cinquanta ne decretarono la distruzione.

Secondo i programmi, avrebbe dovuto essere raso al suolo per fare spazio ad uno dei progetti più cari a Robert Moses, la Lower Manhattan Expressway. La strada avrebbe percorso Manhattan Island in senso trasversale, dall'East River allo Hudson, lacerando o violando vaste zone del South e del West Village, di Little Italy, Chinatown e del Lower East Side. Non appena i progetti per l'autostrada acquistarono slancio, molti industriali abbandonarono la zona, prevedendone la distruzione. Ma poi, tra l'inizio e la metà degli anni Sessanta, una straordinaria coalizione di gruppi diversi e, solitamente, antagonisti — giovani e vecchi, radicali e reazionari, ebrei, italiani, WASPs, portoricani e cinesi — lottò ardentemente per anni e finalmente — con sua grande meraviglia — vinse la battaglia, sicché il progetto di Moses venne cancellato dalla carta.

Questo epico trionfo su Moloch rese improvvisamente disponibile, ad affitti insolitamente bassi, una gran quantità di soffitte in ottime condizioni, che si rivelarono l'ideale per la popolazione artistica di New York in continua crescita. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, migliaia di artisti vi si trasferirono e, in pochi anni, trasformarono quello spazio anonimo in un centro di importanza mondiale per la produzione artistica. Questa sorprendente trasformazione infuse nelle strade squallide e sconquassate di SoHo una vitalità e un'intensità eccezionali.

Gran parte dell'aura del quartiere deriva dall'interazione che ha luogo tra le strade e gli edifici moderni del diciannovesimo secolo e l'arte del tardo ventesimo secolo che vi viene elaborata ed esposta. Un altro modo di visualizzare il fenomeno potrebbe essere osservare la dialettica tra i vecchi e i nuovi metodi di produzione del quartiere: fabbriche che producono corde e funi, scatole di

cartone e piccoli pezzi per il motore delle macchine, che raccolgono e trattano carta, stracci e scarti usati, e forme artistiche che raccolgono, comprimono, uniscono e riciclano quei materiali in maniera tutta personale e particolarissima.

SoHo è salito anche alla ribalta come un teatro della liberazione delle donne-artiste, che erano balzate improvvisamente sulla scena in un numero, e con un talento e una sicurezza di sé, senza precedenti, e lottavano per affermare la loro identità in un quartiere che stava lottando per affermare la propria. La loro presenza individuale e collettiva è al centro dell'aura di SoHo. Una sera, prima del tramonto, vidi una graziosa ragazza in un incantevole tailleur color vinaccia, che evidentemente tornava da «Uptown» (da una mostra? dall'università? dal lavoro?), affannarsi a salire la lunga rampa di scale che conduceva alla sua soffitta. Appesa ad un braccio aveva una grande borsa colma di generi alimentari, da cui sporgeva un filone di pane francese, mentre con l'altro reggeva un grande pacco di telai lungo cinque piedi in bilico su una spalla: mi parve una perfetta espressione della sessualità e della spiritualità moderne del nostro tempo. Ma appena dietro l'angolo, ahimè, era in agguato un'altra figura moderna in archetipo, il proprietario di immobili, le cui frenetiche speculazioni degli anni Settanta avevano creato grandi fortune a SoHo, e scacciato dalle loro case molti artisti che non potevano permettersi di far fronte all'aumento dei prezzi che la loro presenza aveva contribuito a produrre. Qui, come in tante scene moderne, le ambiguità legate allo sviluppo si sprecano.

Proprio in fondo a Canal Street, che segna il confine tra SoHo e «downtown», il pedone che si dirige verso nord o sud, o che esce dalla metropolitana IRT in Franklin Street, può trasalire nello scorgere quella che, a prima vista, sembra una costruzione fantasma. Si tratta di una vasta massa verticale tridimensionale, di una forma che ricorda vagamente quella dei grattacieli che la circondano: mentre ci si avvicina, si scopre che sembra muoversi a seconda del mutare del punto di osservazione. Ad un certo momento sembra pendere come la Torre di Pisa, ma basta spostarsi sulla sinistra, che sembra cadere in avanti proprio sulle nostre teste;

giratele un pochino attorno ed ecco che prende silenziosamente il largo come un enorme vascello alla volta di Canal Street. E' la nuova scultura in acciaio di Richard Serra, intitolata TWU in onore della Transit Workers Union, che era in sciopero all'epoca in cui l'opera venne installata nella primavera del 1980. L'opera è costituita da tre immensi rettangoli di acciaio, di circa dieci piedi di larghezza e trentacinque piedi di altezza ognuno, allineati a formare una «H» seghettata. È solida come può esserlo una scultura, e tuttavia per molti versi evanescente: la capacità di mutare forma a seconda del mutare dell'angolo di osservazione; i cambiamenti di colore (il luminoso bronzo dorato che si vede da una certa angolazione o in un certo momento, si tramuta l'istante successivo o con un lieve spostamento in un sinistro grigio piombo); l'evocazione degli scheletri di acciaio di tutti i grattacieli che la circondano, della drammatica avanzata verso il cielo che l'architettura e l'ingegneria moderne hanno reso possibile, della promessa espressiva che tutti quegli edifici avevano mantenuto viva durante la breve fase in cui erano ancora nude strutture, ma che la maggior parte di essi aveva tradito clamorosamente una volta completati. Una volta che siamo riusciti ad accostarci alla scultura, ci viene spontaneo rannicchiarci negli angoli di questa forma ad H e sentirci in una città nella città, in grado di percepire lo spazio urbano intorno a noi e al di sopra di noi con particolare chiarezza e vivacità, e tuttavia protetti dai traumi della città dalla forza e dalla massa della scultura.

TWU è immersa in una piccola piazza triangolare in cui non c'è nient'altro — ad eccezione di un alberello, evidentemente piantato in occasione della posa in opera della scultura, che protende verso di essa i suoi fragili rami dal fogliame sorprendentemente lussureggiante, e produce al termine dell'estate un unico, grande e bellissimo fiore bianco. L'opera è un po' fuori mano rispetto alle vie più frequentate, ma la sua presenza ha contribuito a tracciare un nuovo percorso, attirando magneticamente la gente nella sua orbita. Una volta qui, la gente guarda, tocca, si appoggia, si accoccola, si siede. Talvolta insiste per partecipare più attivamente all'opera, incidendo il proprio nome o

il proprio credo sulle sue pareti — «non c'è futuro» vi è stato scritto di recente a lettere alte tre piedi; per di più, le facciate inferiori si sono trasformate in una sorta di chiosco, ricoperto da innumerevoli segni, più o meno piacevoli, dei tempi.

Alcune persone si sono indignate di fronte a quella che vedono come la dissacrazione di un'opera d'arte. A me pare, invece, che tutto ciò che la città ha aggiunto alla TWU abbia contribuito a metterne in evidenza aspetti particolarmente profondi, che non sarebbero mai emersi se fosse stata lasciata intatta. Gli strati di segni accumulatisi, periodicamente strappati o bruciati (se dai servizi municipali, dallo stesso Serra o da premurosi spettatori, non saprei dire) e continuamente riformatisi, hanno creato una nuova configurazione, i cui contorni fanno pensare ad una sagoma urbana frastagliata, alta sei o sette piedi, molto più scura e più densa della vasta area sovrastante. La densità e l'intensità del livello più basso (la parte cui la gente può arrivare) ha trasformato questa parte in una parabola dell'edilizia urbana moderna. La gente tende a giungere a livelli sempre più alti, sforzandosi di lasciarvi il proprio segno — che si mettano uno sulle spalle dell'altro? — e a dodici o quindici piedi di altezza si possono osservare perfino un paio di grumi di colore rosso e giallo, lanciati drammaticamente da un qualche punto più in basso: vorrà forse essere una parodia della «action painting»?

Nessuno di questi sforzi tuttavia può essere altro che un baluginio nel grande cielo di bronzo di Serra che si leva al di sopra di noi tutti, un cielo reso più glorioso che mai dal contrasto con il mondo più scuro che noi costruiamo al di sotto. La TWU genera un dialogo fra la natura e la cultura, fra il passato e il presente della città — e il suo futuro, le costruzioni di cui s'innalza ancora soltanto lo scheletro, dalle potenzialità ancora infinite — tra l'artista e il suo pubblico, tra tutti noi e l'ambiente urbano che unisce le sparse fila della nostra vita. Questo processo dialogico è ciò che il modernismo degli anni Settanta nella sua espressione migliore ha sempre perseguito.

Giunti a questo punto, voglio servirmi di questo modernismo per creare un dialogo con il mio passato, con la mia casa perduta,

con i miei fantasmi. Voglio tornare al punto di partenza di questo saggio, al mio Bronx, soltanto ieri prospero e vitale, oggi ridotto a una squallida distesa di ceneri e di rovine. Può il modernismo ridar vita a queste spoglie? In senso letterale, ovviamente no: soltanto un massiccio investimento federale, unitamente ad un'attiva ed energica partecipazione popolare, potrebbe realmente riportare alla vita il Bronx; tuttavia la visione e l'immaginazione moderniste possono dare alle nostre città mutilate nel loro tessuto interno qualcosa per cui vivere, possono aiutare o costringere la grande maggioranza non urbana a scorgere il proprio interesse nel futuro della città, possono portare alla luce una profusione di vita e di bellezza sepolte ma non morte.

Poiché mi trovo ad affrontare il Bronx, intendo usare e fondere insieme due mezzi distinti che furoreggiarono negli anni Settanta, dei quali uno è una scoperta recente, l'altro è piuttosto antico ma è stato rivisitato ed elaborato ultimamente. Il primo mezzo prende il nome di «earthworks» o «earth art». Risale all'incirca agli inizi degli anni Settanta ed il suo esponente più creativo fu Robert Smithson, che peri tragicamente nel 1973, a soli trentacinque anni, in un incidente aereo. Smithson era ossessionato dalle rovine create dall'uomo: ammassi di scorie di fonderie, depositi di rottami, miniere a cielo aperto abbandonate, cave esaurite, stagni e corsi d'acqua inquinati: cumuli di rifiuti che occupavano l'area del Central Park prima dell'arrivo di Olmsted. Per tutti gli anni Settanta, Smithson viaggiò su e giù per il paese nel vano tentativo di interessare i burocrati del governo e delle grandi società all'idea che «una soluzione pratica per l'utilizzazione di aree degradate potrebbe essere un riciclaggio della terra e dell'acqua in termini di "earth art"... L'arte può diventare una risorsa capace di far da mediatrice tra ecologia e industria. L'ecologia e l'industria non sono strade a senso unico. Sono piuttosto strade che s'incrociano. L'arte può aiutare a creare il rapporto dialettico del quale hanno ^{bisogno»³⁰}. Smithson fu obbligato a coprire grandi distanze, all'interno delle regioni selvagge dell'America centro-occidentale e sud-occidentale; non visse abbastanza per vedere l'immensa zona di devastazione aperta nel Bronx, uno scenario ideale per la sua arte, praticamente

sulla porta di casa. Ma il suo pensiero è pieno di indicazioni riguardo al modo in cui si potrebbe procedere qui. E' indispensabile, affermerebbe sicuramente, accettare il processo di disintegrazione come un'ossatura su cui creare nuove forme di integrazione, servirsi delle macerie come del mezzo con cui costruire forme nuove e produrre nuove affermazioni; senza questa struttura e questo mezzo, non può verificarsi alcuno sviluppo reale³¹. Il secondo mezzo di cui intendo servirmi è il dipinto murale di carattere storico. I murales fiorirono nel periodo WPA, quando vennero commissionati per drammatizzare idee politiche radicali o generalmente di opposizione. Riapparvero in forze negli anni Settanta, spesso finanziati dal denaro federale della CETA. In accordo con lo spirito generale degli anni Settanta, i murales più recenti hanno privilegiato la storia locale e comunitaria rispetto all'ideologia mondiale. Per di più — e questa sembra essere un'innovazione tipica degli anni Settanta — i murales sono stati spesso eseguiti da membri della comunità di cui evocano la storia, così che le persone possono essere al tempo stesso i soggetti, gli oggetti e il pubblico dell'opera d'arte, unendo pratica e teoria nello spirito della migliore tradizione modernista. L'esempio più ambizioso e interessante di pittura murale a sfondo comunitario prodotta negli anni Settanta sembra essere il recente Great Wall di Los Angeles di Judith Baca. Gli earthworks e i murales delle comunità mi suggeriscono i mezzi atti a dar vita al mio sogno modernista del Bronx: il Murale del Bronx.

Il Murale del Bronx, così come lo immagino io, dovrebbe essere dipinto sui muri di sostegno in mattoni e cemento che fiancheggiano la Cross-Bronx Expressway per la maggior parte delle sue otto miglia, di modo che ogni corsa in automobile attraverso il Bronx si trasformerebbe in una corsa a ritroso nei suoi abissi sepolti. Nei punti in cui la strada corre vicino al livello del terreno o al di sopra di esso e l'altezza dei muri si riduce, le immagini della vita passata del Bronx si alternerebbero ad ampie panoramiche della sua attuale rovina. Il murale potrebbe riprodurre spaccati di strade, di case, persino di stanze piene di gente proprio com'erano prima che la superstrada le squarciasse.

Dovrebbe tuttavia risalire ad un passato ancor più remoto, agli inizi del secolo, al periodo della più alta concentrazione di immigrati ebrei e italiani, all'epoca in cui il Bronx si espandeva rapidamente lungo le linee della metropolitana, anch'essa in rapida espansione e (per usare le parole del *Manifesto del Partito Comunista*) intere popolazioni parevano spuntare magicamente dal terreno come funghi: alle decine di migliaia di operai tessili, tipografi, macellai, imbianchini, pellicciai, militanti dell'unione, socialisti, anarchici, comunisti. Ecco D.W. Griffith: il vecchio edificio che ospitava il suo Studio Cinematografico è ancora lì, solido malgrado i danni delle intemperie e l'abbandono, ai bordi dell'autostrada; ecco Sholem Aleichem, che fece in tempo a vedere il Nuovo Mondo e a dire che gli piaceva, prima di morire nella Kelly Street (lo stesso isolato in cui nacque Bela Abzug); ecco Trotzki nella 164^a strada Est, che aspetta la sua rivoluzione (interpretò realmente la parte di un russo in oscuri film muti? Non lo sapremo mai). Assistiamo poi al sorgere, intorno agli anni Venti, di una borghesia modesta, ma energica e sicura di sé, nei pressi del nuovo Yankee Stadium, una borghesia che passeggia sul Grand Concourse per godersi qualche breve attimo di sole, e annega nel romanticismo tra le barche e i cigni di Crotona Park; non lontano, le «coops», una fitta rete di iniziative di edilizia popolare per lavoratori, che costruisce in cooperativa un nuovo mondo vicino al Bronx e ai parchi Van Cortlandt. Ci spostiamo alla triste desolazione degli anni Trenta: file di disoccupati, sussidi governativi, il WPA (il cui splendido monumento, il Bronx County Courthouse, si erge poco più su dello Yankee Stadium), passioni ed energie radicali che esplodono, risse agli angoli delle strade tra Trozkisti e Stalinisti, pasticcerie e self-services teatro di discussioni animate che si protraevano per tutta la notte; poi passiamo all'esaltazione e alla ansietà degli anni del dopoguerra: nuova affluenza, quartieri più vivi e palpitanti che mai, proprio mentre nuovi mondi cominciavano a schiudersi al di là dei loro confini. E la gente acquistava automobili e cominciava a muoversi; nuovi immigrati arrivavano nel Bronx, provenienti da Portorico, dal South Carolina, da Trinidad: nuove sfumature di colore della pelle e degli

abiti per la strada, musica e ritmi nuovi, nuove tensioni e intensità; e infine eccoci a Robert Moses e alla sua terribile strada, che ha stroncato la vita interiore del Bronx, trasformando l'evoluzione in degenerazione, l'entropia in catastrofe, e ha prodotto le rovine su cui viene costruita quest'opera d'arte.

Il murale dovrebbe essere eseguito in un gran numero di stili radicalmente diversi, in modo da esprimere la sorprendente varietà di visioni immaginative che scaturiscono da queste strade apparentemente uniformi, dai condomini, dai cortili delle scuole, dalle macellerie cascer, dagli invitanti negozi di dolciumi. Ci sarebbero Barnett Newman, Stanley Kubrick, Clifford Odets, Larry Rivers, George Segal, Jerome Weidman, Rosalyn Drexler, E.L. Doctorow, Grace Paley, Irving Howe; e ancora George Meany, Herman Badillo, Bela Abzug e Stokely Carmichael; John Garfield, il Sidney Falco di Tony Curtis, la Molly Goldberg di Gertrude Berg, Bess Myerson (un monumento iconico all'assimilazione, la Miss America del Bronx, nel 1945), e Anne Bancroft; Hank Greenberg, Jake La Motta, Jack Molinas (fu il più grande atleta del Bronx, il suo truffatore più corrotto, o entrambi?); Nate Archibald; A.M. Rosenthal del New York Times e sua sorella, la leader comunista Ruth Witt; Phil Spector, Bill Graham, Dion e i Belmonds, i Rascals, Laura Nyro, Larry Harlow, i fratelli Palmieri; Jules Feiffer e Lou Meyers; Paddy Chayevsky e Neil Simon; Ralph Lauren e Calvin Klein, Garry Winogrand, George e Mike Kuchar; Jonas Salk, George Wald, Seymour Melman, Herman Kahn — tutti, tutti loro e moltissimi altri.

I figli del Bronx si sentirebbero incoraggiati a tornare e a inserirsi nel quadro; il muro dell'autostrada è abbastanza grande da contenerli tutti; anche se diventasse sempre più affollato, non farebbe che ricordare lontanamente la folle densità del Bronx. Passare in automobile attraverso tutto questo sarebbe un'esperienza strana e feconda. I conducenti potrebbero sentirsi affascinati dalle figure, dai quartieri e dalle fantasie raffigurate sul murale, dai fantasmi dei loro genitori, dei loro amici, persino di loro stessi, seducenti sirene li ad invitarli a tuffarsi negli abissi del

passato, ma, per altri versi, tanti di questi fantasmi li spingerebbero a proseguire, colti dal desiderio irrefrenabile di lanciarsi nel futuro che si stende al di là delle mura del Bronx e di unirsi al flusso del traffico in uscita. Il Murale del Bronx dovrebbe terminare alla fine dell'autostrada, nel punto dell'interscambio, sulla strada per Westchester e Long Island. La fine, il confine fra il Bronx e il mondo, sarebbe contrassegnato da un gigantesco arco di trionfo, nella tradizione dei colossali monumenti progettati da Claes Oldenburg negli anni Sessanta. L'arco dovrebbe essere circolare e gonfiabile, in modo da richiamare alla mente sia un copertone di automobile che una frittella. Gonfiato completamente, sembrerebbe piuttosto difficile da digerire come frittella, ma ideale come pneumatico per una partenza veloce; soffice, avrebbe il pericoloso aspetto di un pneumatico forato, ma, come frittella, inviterebbe a sedersi e a mangiare.

Ho dipinto il Bronx di oggi come una scena di rovina e di disperazione. Tutto questo vi è sicuramente, ma c'è anche molto di più. Partite dalla superstrada e procedete per circa un miglio verso sud, o mezzo miglio a nord verso lo Zoo; infilatevi in quelle vie, i cui nomi sono incisi nelle pieghe dell'animo — Fox, Kelly, Longwood, Honeywell, Southern Boulevard — percorretele e troverete isolati che sembrano assolutamente identici agli isolati che avete lasciato tanto tempo fa, isolati che voi credevate spariti per sempre, e vi domanderete se quelli sono dei fantasmi — o se voi siete il fantasma che perseguita queste solide strade portandovi gli spettri della vostra città interiore. I volti e le insegne sono spagnoli, ma la vivacità e la cordialità — vecchi uomini al sole, donne con borse della spesa, ragazzini che giocano a palla nella strada — fanno sentire così vicino a casa che è facile lasciarsi andare all'illusione di non essere mai partiti.

Molti di questi isolati sono così confortevolmente comuni che possiamo sentirci scivolare nel loro abbraccio dolce come una ninna-nanna, avvolti in un lieve torpore — finché non voltiamo l'angolo e l'incubo della devastazione — un isolato di carcasse nere completamente bruciate, una strada di macerie e di vetri in cui non si scorge anima viva — si erge innanzi a noi in tutta la sua

mostruosità, svegliandoci bruscamente. Ora possiamo cominciare a capire cosa abbiamo visto nella strada precedente. Sono stati necessari sforzi inimmaginabili per salvare queste strade comuni dalla morte, e farvi risorgere la vita quotidiana. Quest'opera collettiva è scaturita da una fusione tra il denaro del governo e la fatica — «equità del sudore», viene definita³² — e il coraggio del popolo. E' un'impresa rischiosa e incerta — possiamo intuirne i rischi quando scorgiamo l'orrore in agguato proprio dietro l'angolo — e ci vogliono una capacità visionaria, un'energia e un coraggio faustiani per portarla a termine. Questi sono gli abitanti della nuova città di Faust, consapevoli di doversi conquistare la vita e la libertà giorno per giorno.

L'arte moderna ha parte attiva in quest'opera di rinnovamento. Tra le piacevoli strade risorte a nuova vita troviamo un'enorme scultura in acciaio che si erge nel cielo per parecchi piani. La sua forma fa pensare a due palme che si protendono in maniera espressionistica l'una contro l'altra formando un arco d'accesso. Si tratta del «Puerto Rican Sun» di Rafael Ferrer, l'albero più originale nella foresta dei simboli di New York. L'arco ci introduce in una fitta rete di piccoli giardini, la Fox Street Community Garden. L'opera è imponente e gaia al tempo stesso; osservandola da lontano si ha modo di ammirare la sua fusione Calderesca di forme massicce e curve voluttuose. Ma è soprattutto dal rapporto con l'ambiente circostante che l'opera di Ferrer trae la sua particolare risonanza e profondità. In questo quartiere, abitato per lo più da portoricani, e perciò prevalentemente caraibico, essa evoca un paradiso perduto tropicale. Costruita con materiali industriali, fa pensare che tutta la gioia e la sensualità di cui si può godere in America, nel Bronx, provengano — come infatti provengono — da una ricostruzione industriale e sociale. A sfondo nero, ma completamente ricoperta da ampie pennellate trasversali e macchie di colore vividamente astratto-espressionistiche — rosso vivo, giallo e verde sul lato che guarda verso ovest, e rosa, azzurro cielo e bianco sul lato del sorgere del sole — simboleggia i modi, diversi ma forse ugualmente validi, in cui la gente del South Bronx, operando nell'ambito di quelle nuove forme, può vivificare il

mondo. Questa gente, diversa dal pubblico cittadino del TWU di Serra, ha lasciato l'arco di Ferrer indenne dai graffiti: esso sembra, infatti, piuttosto l'oggetto popolare di un'orgogliosa contemplazione sulla strada. Può darsi che aiuti le persone che stanno vivendo questo momento della loro storia — e della nostra — un momento di transizione, particolarmente critico e angoscioso, ad essere pienamente consapevoli di chi siano e di dove stiano andando. Spero che li aiuti: so che mi aiuta. E mi sembra che questo sia il fine ultimo del modernismo³³.

Potrei continuare a parlare delle opere moderniste più entusiasmanti dello scorso decennio. Ho pensato, invece, di concludere questa trattazione del Bronx con un colloquio con alcuni dei miei fantasmi personali. Giunto alla fine di questo volume, vedo come questo progetto, che ha impegnato tanto del mio tempo, sfumi nel modernismo della mia epoca. Ho dissotterrato spiriti moderni del passato che erano stati seppelliti, cercando di instaurare una dialettica fra la loro esperienza e la nostra, nella speranza di aiutare la gente del mio tempo a dar vita ad una modernità del futuro più completa e più libera delle vite moderne che abbiamo conosciuto fino ad ora.

Queste opere così ossessionate dal passato possono essere definite realmente moderniste? Per molti uomini di pensiero il nocciolo del modernismo sta proprio nello sgombrare il campo da tutti questi viluppi, dimodoché l'individuo e il mondo possano essere creati daccapo. Altri ritengono che le forme realmente caratteristiche dell'arte e del pensiero contemporaneo abbiano compiuto il salto quantico che le ha portate a trascendere tutte le diverse sensibilità del modernismo, guadagnandosi il diritto di essere definite «post-moderne». Voglio rispondere a queste affermazioni antitetiche, ma complementari, riesaminando il concetto di modernità da cui ha preso l'avvio questo libro. Essere moderni, ho affermato, significa sentire, a livello personale e sociale, la vita come un vortice, scoprire di essere, insieme al nostro mondo, in continuo disgregamento e rinnovamento, immersi perennemente nelle difficoltà e nell'angoscia, nell'ambiguità e nella contraddizione: essere parte di un universo in cui tutto ciò che vi

era di solido si dissolve nell'aria. Essere modernisti significa sentirsi in un certo senso a proprio agio nel vortice, fare propri i suoi ritmi, muoversi all'interno delle sue correnti alla ricerca di quelle forme di realtà, di bellezza, di libertà, di giustizia, che il suo flusso impetuoso e pericoloso ci consente.

Il mondo moderno è cambiato radicalmente sotto diversi aspetti nel corso degli ultimi due secoli, ma la situazione del modernista, che cerca di sopravvivere e di creare in mezzo a quel vortice, è rimasta sostanzialmente la stessa. Questa situazione ha creato un linguaggio ed una cultura del dialogo, che ha unito i modernisti del passato, del presente e del futuro, e consentito alla cultura modernista di vivere e prosperare anche nelle epoche più spaventose. In questo libro ho cercato non solo di descrivere l'esistenza di tale dialogo del modernismo, ma anche di portarlo avanti. Tuttavia la supremazia del dialogo nell'esistenza continuamente in fieri del modernismo sta a significare che i modernisti non potranno mai chiudere con il passato: devono continuare ad essere ossessionati da esso, dissotterrando i suoi fantasmi, rianimandolo proprio mentre ricreano il loro mondo e se stessi.

Se il modernismo riuscisse a liberarsi dei frammenti, dei brandelli e delle precarie connessioni che lo legano al passato, perderebbe tutta la sua importanza e la sua intensità, e il vortice della vita moderna lo trascinnerebbe inesorabilmente alla deriva. E' soltanto mantenendo vivi i legami che lo uniscono alle modernità del passato — legami al tempo stesso intimi e conflittuali — che esso può aiutare i moderni del presente e del futuro ad essere liberi.

Questa interpretazione del modernismo dovrebbe aiutarci a chiarire alcune delle ironie della mistica contemporanea «postmoderna»³⁴. Ho affermato che il modernismo degli anni Settanta si era distinto per il suo desiderio e per la sua capacità di ricordare, di ricordare tanto di ciò che le società moderne — a prescindere da quali fossero le loro ideologie e da chi fossero composte le loro classi dirigenti — vogliono dimenticare. Tuttavia, perdendo i contatti con la propria modernità e rifiutandola, i modernisti contemporanei non fanno altro che far eco all'illusione

della classe dominante di aver vinto le difficoltà e i pericoli del passato, allontanandosi, e allontanandoci, nel contempo, dalla fonte primaria della loro stessa forza.

C'è un'altra domanda allarmante che dobbiamo porci riguardo ai modernismi degli anni Settanta: nell'insieme, hanno significato qualcosa? Ho dimostrato come una quantità di singoli individui e piccoli gruppi ha affrontato i propri fantasmi e come, attraverso queste lotte interiori, abbia saputo dare significato, dignità e bellezza alla propria esistenza. Tutto bene fin qui, ma da queste analisi personali, familiari, locali ed etniche può scaturire una qualsiasi sorta di visione più ampia o di speranza collettiva per tutti noi? Ho cercato di descrivere alcune delle diverse iniziative del decennio passato in modo tale da mettere in evidenza il loro nucleo comune e da aiutare alcuni, in quella moltitudine di singoli e gruppi, a rendersi conto di essere più affini di quanto pensassero. Ad ogni modo, se essi di fatto confermeranno o meno questi legami umani, e se la loro conferma condurrà a qualche sorta di azione comune o collettiva, questo non posso certo aver la presunzione di saperlo. Forse i moderni degli anni Settanta riposeranno contenti alla luce interna artificiale delle loro tende gonfiabili. O forse, un giorno non molto lontano, solleveranno le tende e le getteranno dalle loro finestre panoramiche, apriranno le loro finestre gli uni agli altri e lavoreranno per creare una politica di autenticità che ci abbraccerà tutti. Se e quando accadrà, sarà il segno che il modernismo degli anni Ottanta ha preso l'avvio.

Vent'anni fa, alla fine di un altro decennio apolitico, Paul Goodman annunciò che stava venendo alla luce una grande ondata di radicali e di iniziative radicali. Qual era il rapporto di questo radicalismo emergente, compreso il suo, con la modernità? Goodman sosteneva che se i giovani oggi si trovavano a «diventare assurdi», a crescere senza alcun ideale esistenziale onorevole e significativo, la fonte del problema «non è lo spirito della società moderna», bensì, ha affermato, «il fatto che questo spirito non si è realizzato sufficientemente»³⁵. L'elenco delle moderne possibilità che Goodman ha riunito sotto il titolo di *Le Rivoluzioni mancate* è più che mai aperto e pressante al giorno d'oggi. Nella mia

presentazione delle modernità di ieri e di oggi, ho cercato di porre l'accento su alcuni dei modi in cui lo spirito moderno può continuare a realizzarsi domani.

E dopodomani? Ihab Hassan, l'ideologo del post-modernismo, lamenta il fatto che la modernità rifiuti ostinatamente di svanire: «Quando verrà la fine del Periodo Moderno? Un periodo è mai durato così a lungo? Il Rinascimento? Il Barocco? Il Classico? Il Romantico? Il Vittoriano? Forse soltanto l'oscuro Medioevo. Quando finirà il Modernismo e che cosa verrà dopo?»³⁶. Se la tesi espressa nel complesso da questo libro è giusta, tutti coloro che sono in attesa della fine dell'età moderna possono star certi che non staranno con le mani in mano. È probabile che l'economia moderna continui a crescere, anche se probabilmente in nuove direzioni, adattandosi alle croniche crisi di energia e ambientali che il suo successo ha creato. I futuri adattamenti richiederanno un grande lavoro sociale e politico, ma la modernizzazione ha sempre prosperato in mezzo ai problemi, in un'atmosfera di «incertezza e... movimento eterni» in cui, come afferma il *Manifesto del Partito Comunista*, «si dissolvano tutti i rapporti stabili e irrigiditi». In una simile cornice, la cultura del modernismo continuerà a sviluppare nuove visioni ed espressioni di vita, poiché le stesse spinte economiche e sociali che trasformano continuamente il mondo che ci circonda, in meglio e in peggio, trasformano anche la vita interiore degli uomini e delle donne che affollano questo mondo e lo fanno girare. Proprio mentre ci sfrutta e ci tormenta, il processo di modernizzazione vivifica le nostre energie e la nostra immaginazione, ci spinge ad afferrare e ad affrontare il mondo creato dalla modernizzazione e a sforzarci di farlo nostro. Credo che noi, come tutti coloro che verranno dopo di noi, continueremo a lottare per sentirci a nostro agio in questo mondo, mentre le case che abbiamo costruito, la strada moderna, lo spirito moderno, continuano a dissolversi nell'aria.

Note al capitolo quinto

1 Queste dichiarazioni vengono citate da Robert Caro nel suo studio monumentale dal titolo *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, New York, Knopf, 1974, pp. 849, 876. Il passo relativo alla «scurie di carne» è tratto dalle memorie di Moses, *Public Works: A Dangerous Trade*, New York, McGraw-Hill, 1970. Gli apprezzamenti di Moses riguardo alla Cross-Bronx Expressway sono stati tratti da un'intervista con Caro. *The Power Broker* ha costituito la fonte principale per la mia narrazione della carriera di Moses. Si vedano anche il mio articolo su Caro e Moses, *Building are Judgement: Robert Moses and the Romance of Construction*, in «Ramparts», marzo 1975, e l'ulteriore raccolta di articoli apparsa sul numero di giugno.

2 Discorso pronunciato al Long Island Real Estate Board.

3 L'intraprendenza americana, tuttavia, non conosce limiti. Nei *weekends* una continua processione di piccoli aerei da diporto volteggia appena al di sopra della linea costiera, lasciando scritte nel cielo o sventolando stendardi che inneggiano alle glorie delle varie marche di soda o di vodka, o dei vari *roller discos* o *sex club*, oppure dei politici e dei progetti locali. Neppure Moses è riuscito a escogitare il mezzo per far sì che commercio e politica non invadessero il cielo.

4 Coney Island epitomizza quella che l'architetto olandese Rem Koolhaas definisce «la cultura della congestione». Cfr. *Delirious New York: A Retrospective Manifesto for Manhattan*, Oxford, Oxford University Press, 1978, in particolare alle pp. 21-65. Koolhaas considera Coney Island il prototipo, una sorta di prova generale, dell'assoluta verticalità della «città delle torri» di

Manhattan; si pensi alla lunga distesa di Jones Beach, la cui perfetta orizzontalità è ulteriormente accentuata dalla torre serbatoio, l'unica struttura verticale presente.

5 Le Corbusier, *Urbanistica*, trad. it., Milano, Mondadori, 1983. Si veda R. Koolhaas, *Delirious New York*, cit., pp. 199-223, per quanto riguarda Le Corbusier e New York.

6 Ciò generò un aspro conflitto con i proprietari dei terreni, e consentì a Moses di farsi la fama di difensore del diritto del popolo all'aria pura, agli spazi aperti e alla libertà di movimento. «Era entusiasmante lavorare per Moses», raccontò mezzo secolo più tardi uno dei suoi ingegneri, abbandonandosi ai ricordi. «Ti faceva sentire partecipe di qualcosa di grande. Eri tu a combattere per il popolo contro quei ricchi proprietari terrieri e legislatori reazionari... Era quasi come una guerra». Cfr. R. Caro, *The Power Broker*, cit., pp. 228, 273. In realtà, tuttavia, come mostra Caro, praticamente su tutti i terreni di cui Moses si appropriò sorgevano soltanto villette e piccole fattorie a conduzione familiare.

7 Per i particolari relativi a questo episodio, si veda *ibidem*, pp. 368-372.

8 D'altro canto, questi progetti prevedevano una serie di drastiche, e quasi fatali, incursioni nel reticolato di Manhattan. R. Koolhaas, *Delirious New York*, cit., p. 15, chiarisce in maniera incisiva l'importanza di questo sistema per l'ambiente newyorkese: «L'ordine bidimensionale crea una libertà impensata per l'anarchia tridimensionale. Il reticolato crea un nuovo equilibrio fra controllo e liberalizzazione... Con le sue imposizioni Manhattan si è immunizzata per sempre contro la possibilità di qualsiasi (ulteriore) intervento di tipo totalitario. Nel singolo isolato — l'area massima su cui è possibile esercitare un controllo architettonico — essa sviluppa un'unità massima di Ego urbanistico». È esattamente questo tipo di limiti imposti dall'ego urbano che l'ego di Moses cercava di abbattere.

9 S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, trad. it., Milano, Hoepli, 1984, pp. 720-721.

10 Sembra che Walter Lippmann sia stato uno dei pochi a scorgere le implicazioni a lungo termine e il prezzo latente di

questo futuro. «La General Motors» scrisse «ha speso una piccola fortuna per convincere il pubblico americano che, se avesse voluto godere appieno dei benefici dell'iniziativa privata nella fabbricazione delle automobili, avrebbe dovuto affidare alla pubblica iniziativa il compito di ricostruire le sue città e le sue autostrade». Quest'esatta profezia viene citata da W. Susman nel suo splendido saggio *The People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society*, incluso nel volume catalogo del Quenns Museum, *Dawn of a New Day: The New York World's Fair (1939/40)*, NYU, 1980, p. 25. Questo volume, che comprende vari saggi di vari autori oltre a splendide fotografie, è il libro più interessante uscito sulla fiera.

11 F. Perkins, *Orai History Reminiscences*, Columbia University Collection, citato in R. Caro, *The Power Broker*, cit., p. 318.

12 Un'analisi approfondita delle pubbliche autorità in America si può trovare in A. Walsh, *The Public's Business: The Politics and Practices of Government Corporations*, Cambridge (Mass.), Mit Press, 1978, in particolare nei capitoli I, II, Vili, XI, XII. Il libro della Walsh contiene una quantità di materiale affascinante su Moses, tuttavia ella inserisce la sua opera in quel vasto contesto sociale e istituzionale che invece Caro tende a trascurare. Robert Pitch in un saggio penetrante del 1976, tenta di far apparire le attività di Moses come una conseguenza dell'ordine del giorno degli anni Cinquanta fissato dai finanziatori e dai funzionari dell'Associazione per la pianificazione regionale. Il saggio è stato pubblicato in un volume edito a cura di Roger Alcaly e David Mermelstein, *The Fiscal Crises of American Cities*, New York, Random House, 1977, pp. 247-284.

13 S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, cit., pp. 720-725.

14 Moses, per lo meno, è stato abbastanza onesto da chiamare la scure di carne con il suo nome, da riconoscere la violenza e la devastazione che erano al centro delle sue opere. Molto più tipica della pianificazione urbanistica del dopoguerra è una sensibilità come quella di Giedion, per il quale «compiute le

necessarie operazioni chirurgiche, la città congestionata artificialmente sarà ridotta alla sua misura normale». Questa pia illusione, che presume che le città siano state fatte a pezzi senza spargimenti di sangue né ferite né grida di dolore, apre il cammino alla «precisione chirurgica» dei bombardamenti della Germania, del Giappone e, successivamente, del Vietnam.

15 Per quanto riguarda i problemi e i paradossi di quel periodo, la trattazione migliore e la più recente si trova nel saggio di M. Dickstein, *The Cold War Blues*, pubblicato come capitolo II nel suo *Gates of Eden*. Per un'interessante polemica sugli anni Cinquanta, si vedano le critiche mosse da Hilton Kramer a Dickstein, *Trashing the Fifties*, in «New York Times Book Review», 10 aprile 1977, e la replica di Dickstein nel numero del 12 giugno.

16 Per una versione leggermente posteriore di questo confronto, molto diverso quanto a sensibilità ma pari per potenza intellettuale ed immaginativa, si veda *For the Union Dead* di Robert Lowell, pubblicato nel 1964.

17 Si può trovare un dettagliato resoconto di questa vicenda in R. Caro, *The Power Broker*, cit., pp. 1132-1144.

18 J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, trad. it., Torino, Einaudi, 1969. I brani che seguono sono tratti dalle pp. 46-50. Per un'interessante discussione critica della concezione della Jacobs, si vedano, ad esempio, H. Gans, *City Planning and Urban Realities*, in «Commentary», febbraio 1962; L. Mumford, *Mother Jacobs' Home Remedies for Urban Cancer*, in «The New Yorker», 1 dicembre 1962, ristampato in *The Urban Prospect*, New York, Harcourt, 1966; e R. Starr, *The Living End: The City and its Critics*, New York, Coward-McCann, 1966.

19 Nel caso di New York, quest'ironia rivestiva un carattere particolare. Probabilmente nessun uomo politico americano ha incarnato lo spirito romantico e avventuroso e le speranze della città moderna meglio di Al Smith, che si servì come inno per la sua campagna elettorale nel 1928 di quella popolarissima canzone che diceva «East Side, West Side, All around the town... We'll trip the light fantastic on the sidewalks of New York». Fu, tuttavia, proprio Smith a nominare e ad appoggiare calorosamente Moses, colui che

fece più di chiunque altro per distruggere quei marciapiedi. I risultati delle elezioni del 1928 dimostrarono che gli americani non erano né pronti né intenzionati ad accettare i marciapiedi di New York. D'altronde, come risultò alla fine, l'America era fin troppo lieta di abbracciare «le autostrade di New York» e di pavimentarsi a loro immagine e somiglianza.

20 Citato in B. Rose, *Claes Oldenburg*, MOMA, New York Graphic Society, 1970. pp. 25, 33.

21 Note sulla mostra *The Street*, citata in B. Rose, *Claes Oldenburg*, cit., p. 46.

22 Dichiarazione rilasciata per il catalogo della sua mostra del 1961, *Environments, Situations, Spaces*, citata in *ibidem*, pp. 190-191. Quest'affermazione, che rappresenta una meravigliosa fusione di Whitman con il dadaismo, è stata pubblicata anche da Russell e Gablik in *Pop Art Redeigned*, cit., pp. 97-99.

23 L'affermazione che la strada, esclusa dal modernismo degli anni Cinquanta, diventa una componente attiva del modernismo degli anni Sessanta, non vale per tutti i mezzi di comunicazione. Anche durante i miseri anni Cinquanta, la fotografia ha continuato a nutrirsi della vita della strada, come aveva sempre fatto sin dagli inizi. (Si pensi anche che in quegli anni fanno il loro esordio Robert Frank e William Klein). La seconda scena stradale della narrativa americana in ordine di bellezza e di importanza, è stata scritta proprio negli anni Cinquanta — anche se era ambientata negli anni Trenta: la 125a strada prima dei tumulti di Harlem del 1935 e poi durante quei tumulti, nell'*invisible Man* di Ralph Ellison. La scena migliore, che poi consisteva in una serie di scene, venne scritta negli anni Trenta: la 6a Strada Est, che porta al fiume, in *Call it Sleep* di Henry Roth. La strada diventa una presenza vitale, alla fine del decennio, in sensibilità tanto diverse tra loro come quelle di Frank O'Hara e Allen Ginsberg, in poesie come *Kaddish* di Ginsberg e *The Day Lady Died* di O'Hara, che appartengono entrambe a quell'anno di transizione che fu il 1959. Simili eccezioni vanno sottolineate, tuttavia non penso che esse inficino la mia tesi riguardo al fatto che erano in corso grandi mutamenti.

24 Contemporanea dell'opera della Jacobs, e simile per trama ed intensità è la narrativa urbana di Grace Paley (le cui vicende sono ambientate negli stessi paraggi) e, di là dall'oceano, di Dorothy Lessing.

25 Citato in R. Caro, *The Power Broker*, cit., p. 876.

26 Cfr. *Cecità e visione*, trad, it., Napoli, Liguori, 1975.

27 Cito l'album di Bob Dylan *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, 1965. Questo splendido album è intriso del radicalismo surreale degli ultimi anni del decennio, tuttavia, nello stesso tempo, il titolo e i titoli di alcune delle canzoni in esso contenute — *Subterranean Homesick Blues*, *It's Alright, Ma, I'm Only Bleeding* — esprimono un intenso legame con il passato, con i genitori, con la casa, pressoché sconosciuto alla cultura degli anni Sessanta, ma presente in maniera viva e vitale nella cultura del decennio successivo. Possiamo considerare oggi quest'opera un dialogo fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta e riascoltarla in questa nuova dimensione. Coloro che sono cresciuti al suono delle canzoni di Bob Dylan possono solo augurarsi che egli tragga da questa sua opera degli anni Sessanta tutto quel che ne abbiamo tratto noi.

28 *Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Knopf, 1976; rist. Vintage, 1977. Questi temi sono stati sviluppati, con una maggior ampiezza della prospettiva storica ma una minor intensità personale, in una sorta di seguito, *China Men*, New York, Knopf, 1980.

29 Il copione di *Rumstick Road* è stato ristampato, unitamente agli appunti per la regia di Elizabeth LeCompte e qualche fotografia indistinta, in «Performing Arts Journal», III (autunno 1978), n. 2. «The Drama Review», 81 (marzo 1979), presenta delle osservazioni su tutti e tre i lavori di Gray e James Bierman, unitamente a delle splendide fotografie.

30 *Untitled Proposals, 1971-72*, in *The Writing of Robert Smithson: Essays and Illustrations*, a cura di N. Holt, New York, New York University Press, 1979, pp. 220-221. Per le concezioni urbane di Smithson, si vedano i suoi saggi *Ultra-Moderne, A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* e *Frederick Law Olmsted and*

the Dialectical Landscape, raccolti tutti in questo volume.

31 Finalmente, verso la fine degli anni Settanta, alcune autorità e alcuni comitati artistici locali hanno cominciato a recepire il messaggio, dimodoché è stato dato il via alla costruzione di opere di earth art. Questa nuova grande opportunità artistica presenta, tuttavia, anche dei grossi problemi, pone gli artisti in conflitto con gli ambientalisti e li espone al rischio di creare una bellezza puramente cosmetica che mascheri la rapacità e la brutalità politica e sociale. Per una lucida analisi del modo in cui gli artisti che operano nell'ambito della earth art si sono posti di fronte a questi problemi e del modo in cui hanno reagito, si veda K. Larson, *It's the Pits*, in «Village Voice», 2 settembre 1980.

32 Si veda il volume *Devastation/Resurrection. The South Bronx*, approntato dal Bronx Museum of the Arts nelPinverno del 1979-1980. Il volume fornisce un'eccellente analisi delle dinamiche dell'urbicidio e dell'inizio della ricostruzione.

33 Per un' incisiva trattazione di quest'opera, si veda Carter Ratcliff, *Ferrer's Sun and Shade*, in «Art in America», marzo 1980, pp. 80-86. Ratcliff pare tuttavia non accorgersi che il luogo in cui sorge l'opera — Fox Street in the South Bronx — possiede una propria dinamica interna, autonoma, strettamente intrecciata alle dinamiche dell'opera di Ferrer.

34 Per una breve trattazione, si veda l'introduzione all'opera citata alla nota 36.

35 *Growing Up Absurd: Problems of Youth in Organized Society*, New York, Random House, 1960, p. 230.

36 *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, Champaign, University of Illinois Press, 1975, p. 40.